

٦

أغسطس ١٩١٤

مجلة كل المثقفين العرب



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



shiabooks.net

رابطہ پدیل < mktba.net

ادب و فن

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقديسي الموحد

العدد السادس

السنة الأولى

أغسطس ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

بهجت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقديسي الموحد - ٩ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وتفقه

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا المجلد :



صفحة

- ٤ * عن الثقافة والمثقفين د. الطاهر أحمد هكي
- ٧ * رؤية جديدة الى علم الكلام الاسلامي توفيق ابراهيم سالم
- تقديم : محمود امين العالم
- ٢٠ * قصة قصيرة : الاسوار محمد المخزنجي
- ٢٤ * شعر : مراثية للشهيد المجهول احمد درويش
- ٢٥ * التعريف بعلم اجتماع المسرح عبد العزيز مخيون
- ٤٠ * شعر : مدينتي والحداد رمضان الصباغ
- ٤٣ * قصة قصيرة : ايها الديناصور الجبيل.. وداعا برهان الخطيب
- ٥٥ * يوكيومبشينا .. واحلام الوجه القديم د. محمد حافظ دياب
- ٦٦ * شعر : قراءة في الوجه الترنفلي محمد رضا فريد
- ٦٨ * قصة قصيرة : لابورغا نونا سعيد الكفراوي
- * ابراهيم اصلان
- ٧٧ بين حدود الاغتراب ، وازمة المثقف الثوري محمد كشيك

صفحة	
٨٤	* قصة قصيرة : صلاة سراء
	* شعر : حوارية اللون .. والخطوة الواحدة
٨٨	محمد السيد اسماعيل
٩٠	* قصة قصيرة : حلم رجل بسيط
	* قراءة في المجموعة القصصية
٩٣	محمود عبد الوهاب
	« عطشى لماء البحر »
١٠٢	محمد عبد الرحمن
	* قصة قصيرة : جنينه بابا
١٠٤	عبد الرحمن الأبنودي
	* شعر : البيات الشتوي
	أدب الالتزام « الجزء الثاني »
	بتلم : ماكس اديريث
١١٦	ترجمة وتقويم : د. عبد الحميد إبراهيم شيخه
١٢٢	* حوارات : لقاء مع عمر أميرلاي
	منحة البطراوي
	* المكتبة العربية : الوجه النضالي للأغنية
	تأليف : حلمي الزواني
١٢٨	الشعبية الفلسطينية في الكويت عرض : د. محمد حسن عبدالله
١٤٧	* مسرحية : الجانب الآخر من النهار
	محمد الشربيني
١٦٦	* رسائل العالم : رسالة لندن
	امير العمري
١٧٣	رسالة الجزائر
	مصطفى فاسي
١٧٧	* ملف كاريكاتير : جلال الرفاعي

إفتاحية

عن الثقافة .. والمثقفين

د. الطاهر أحمد مكي

أتمنى أن نتجاوز أشخاصنا فيما يتصل بقضية الثقافة ، حتى لا يضيع جوهرها في غبار الدفء والانتقام ..

لقد ناب الدكتور يوسف ادريس ، كاتباً ومبدعاً ، عن الجبهة الواعية من أمته ، في التذكير بأن القيم الثقافية المالية في وطننا تراجعت ، وحلت مكانها مظاهر مادية مؤذية ، أصبحت تسود حياتنا ، وتتحكم في حركة حياتنا اليومية ، وهي تقيس الفرد بحجم العربة التي يركبها ونوعها ، وعدد العمارات التي يملكها ومستواها ، وما على بدنه من قمائش واين خاطه ، وما في أصابعه من ذهب ، وما في بيته من رياش ، وليس مهما بعد ذلك أن يكون في عقله شيء !

وفي البيت المصري الحديث نجد التلفزيون والفيديو والثلاجة والغسالة والمكنسة ، وكل المستوردات الحديثة ، ويتناقش الفرد حول الكرة ، ويعرف أسماء لاعبيها في كل الدول ، ولكنه لا يتعامل مع الكتب والمجلات ، وليس فيه مكتبة ولا آلة كتابة ، ولا يعرف اسم كاتب مصري حتى لو كان يسكن نفس الشارع ، وكلها ظواهر مثقلة نلهمسها جميعاً ، وتذكر عواقبها قلة واعية ، لأنها تنتهي بنا في نهاية المطاف الى أمة تعيش عالة على

الغير ، تستهلك ما ينتج الآخرون ، وتساق الى حيث يريدون لها أن تكون ، لا تدع لانها لا تقرا ، ولا تخرع لانها لا تفكر ، ولا تعمل عقلها لانها مشغولة بمطالب المعدة ! .

وهي قضية التنبيه اليها يتجاوز قدرة فرد ، وغلاج خللها ، يتجاوز طاقة وزارة ، لأنه يتوقف بدءا على المكانة التي نريدها لامتنا ، والسياسة التي تقررهما لتبلغ بها هذه المكانة ، والنهوض بها موزع على هيئات عديدة ، تتبع الدولة مباشرة أو في نهاية المطاف ، ويرتبط بهيئات لها شبه استقلال ولكنها ترهلت ، واستكانت ، وأصبح شعارها ليس في الإمكان أبدع مما كان .

بداية الإصلاح فيما أرى أن يعم المثقفون الحقيقيون دورهم . وأن يدافعوا عنه ، فليس سرا أن أشباه المثقفين وهم أخطر من الأيمن زحفوا على الصفحات الأدبية في الصحف ، وعلى أمكنة التوصية في أجهزة الإعلام ، وجعلوا منها شيئا غثا ، لا لون له ولا طعم ، وإن كانت له رائحة تزكم الأنوف الشريفة . كم من المواطنين اليوم يعرفون مثلا أن في الإذاعة برنامجا اسمه البرنامج الثاني ، وأنشئ يوما ليكون رسول الثقافة الرفيعة الى جبهة الراغبين ، وكان كذلك يوما ، ومازال يتدنى حتى أصبح لا شيء !

وأن يكون دورهم ايجابيا ، فلا يشاركون في تعبئة ، ولا يتحولون الى أدوات للزيف ، وشعارات للتبويه ، فمن المعيب جدا أن يبقى كاتب شريف عضوا في انحداد للكتاب لا يتبنى قضية جادة ، ولا يدعم موقف كاتب مناضل ، ولا يعرف له أحد نشاطا ، وأن يبقوا على الحبيبات في معركتنا السياسية ، وأي اصلاح يبدأ منها ، ويגיע تابعا لها : إن ادعاء الاستقلالية هنا لون من الانتهازية ، لا نرضاه لهم ، ولا يرضونه لأنفسهم .

أن العودة بالثقافة نفسها الى معانيتها الأولى ، دولة جهناد شاق على جيئات عريضة وغذيدة يبدأ بالمدرسة ، وقد انهضت تماما منذ سنوات عديدة ، فلم يعد بها مكتبة ، ولا تشترك في مجلة ، ولا تقيم ندوة تناقش قصة ، وينتهي بدار الكتب المصرية ، وكانت يوما شيئا عظيما تفخر به مصر ، وانتهى بها المطاف الى مخزن كتب ، تمبث فيه الأرضة وبقية ألوان الحشرات ، وتنبع مؤسسة اسمها « الهيئة العامة للكتاب » !

وعبر هذا الطريق هناك المؤسسات الثقافية العديدة ، مثل الجمعية الجغرافية ، والمجمع العلمى المصرى ، ونادى خريجي الجامعة ، وجماعة دار العلوم ، ونوادي هيئات التدريس وال نقابات المختلفة ، مطالبة كلها بأن تسهم فى بحث ثقافى يستهدف تنوير المواطن ، وشحذ المـوـامل الايجابية فى اعماله ، ليتفاعل وينفعل ، ويترك مكان المتفرج الى موقف المشارك .

وقبل ذلك كله التأكيد على المناخ الثقافى ، ورفع الوصاية عن الشعب؛ فلا تحدد الدولة للكاتب ماذا يكتب بدءا ، وانها يكتب على مسؤوليته ، ثم تقول الجهات القضائية رأيا فيها كتب ، بعد أن ينشر ، اذا رأت الحكومة فى ذلك خروجا على القاتون ، فنحى المؤلف والنشر من كل رقابة مسبقة ، مهما كان طابعها ، سياسية او دينية ، وسواء كان مردها الاحكام العرفية المؤقتة ، او القوانين السيئة السمعة التى اصدرها السادات فى اواخر عهده .

ولا تحدد للشعب ماذا يقرأ ، وماذا يدع ، وتحول بينه وبين ما ينشر فى الخارج ، من كتابات حررها مصريون ، ابحاثا ودراسات ومذكرات ، لأن الحوار الفكرى دعامة اية حياة ثقافية حية ، ولا يقوم الا حول وجهات النظر المختلفة ، ومن تصارع الآراء تولد الامكار العظيمة .

واخيرا ان تيسر امر الطباعة ، فلا تنظر الى المطبعة بوصفها مصدر خطر ، يردها رجال المباحث فى كل لحظة ، ويتشبهون كل ورقة فيها ، وأن تقابل من يحاول أن يؤسسها نظرة متوجسة ، فتقيم فى وجهه الصعاب ، وتلاحقه بالاجراءات لتصدده عنها ، وتدفع به الى مجالات أخرى من النشاط .

لقد كتب الدكتور يوسف ادريس ، ورد عليه الوزير ، ولكن القضية بدأت ولما فتته ، واستمرارها يعنى أننا جادون فيما نقول ، الكاتب والمسئول ، والذين شاركوا فى الحوار .

د. الطاهر احمد مكي

رؤية جديدة لمح علم الكلام الإسلامي

ما كنت أعرف من قبل توفيق إبراهيم سلوم ... على انى كنت اتابع
كتاباتك الفلسفية خلال السنوات الأخيرة في بعض المجلات العربية . وكان
يبهرنى في هذه الكتابات الجسارة الفكرية وعمق التناول وسعة الاطلاع .
وفي زيارتى للاتحاد السوفيتى هذا العام ، كان لى حظ الالتقاء به مع
المستشرق السوفيتى ارتور سعديف .

وفي هذا اللقاء راح يحدثنى عن أطروحاته في « علم الكلام الإسلامى »
حديثا أحسست فيه رؤية جديدة حقا ، لعلها لامتداد للكتابات المبكرة للنشيخ
مصطفى عبد الرزاق ، ثم لكتابات تلميذه الدكتور النشار ، ولكنها تعد اضافة
جادة أكثر عمقا واستيعابا . ولهذا حرصت ان أحضر دفاعه عن أطروحاته
هذه التى تمت مناقشتها بعد أيام من لقائنا في أواخر إبريل الماضى .
وكانت المناقشة حامية والدفاع حارا ، أخذت اتابع بعض عناصره عن
طريق مترجم . وانتهى النقاش والدفاع . بمنحه بكتواره العلوم في الفلسفة
وهى أعلى شهادة علمية تمنح في الاتحاد السوفيتى . ولهذا حرصت على ان
أعرف القارئ العربى بضمون هذا العمل العلمى والفلسفى الجاد والمهم .
ولعلنا نختلف مع الباحث في هذه النقطة او تلك ، كعدم تمييزه مثلا بين
المعتزلة والاشاعرة في بحثه ، او في مقالاته في تفسير بعض الآراء الكلامية .
وقد نحتاج الى تفاصيل أكثر لتبين وجهة نظره في موقف الاشاعرة
من نظرية الجوهر الفردى (او النظرية الذرية) ، وفي تفضيله وتمييزه

للجانب العقلاني عند علماء الكلام على الجانب العقلاني عند الفلاسفة الى غير ذلك .
الا ان الذي لا شك فيه ان بحث الدكتور توفيق ابراهيم سلوم سيفتح آفاقا
جديدة وخصبة للحوار حول تراثنا العربي الاسلامي . ولهذا ساكتفى بان
اترك الكلمة له وحده ، يعرض لنا العناصر الاساسية لبحثه ، تمهيدا للحوار
الذي ارجو ان تتسع له صفحات « ادب ونقد » .

محمود أمين العالم

معلومات عامة عن الباحث

- توفيق ابراهيم سلوم (سورية) ، من مواليد ١٩٤٧
- عام ١٩٧٨ — درجة دكتوراه فلسفة في الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة موسكو
- لقاء رسالته « المذهب الذري الاسلامي » .
- ٢٦ نيسان ١٩٨٢ — دكتوراه علوم في الفلسفة من معهد الفلسفة التابع لأكاديمية
العلوم السوفيتية (موسكو) ، لقاء رسالته « فلسفة المتكلمين » (حرفيا : « فلسفة الكلام ») .
- هذه الشهادة هي اعلى شهادة علمية ، تمنح في الاتحاد السوفيتي .
- من اصغر الحاصلين على هذه الشهادة سنا في الاتحاد السوفيتي ، اذا لم يكن
اصغرهم ، ومن اوائل الذين حصلوا عليها من الاجانب .

دوافع الاشتغال بعلم الكلام

د. توفيق ابراهيم سلوم

ثلاثة دوافع رئيسية :

١ — اهمية التراث في المعركة الايديولوجية الراهنة ، والقناعة بان
الرجوع الى علم الكلام ، بأساليبه الخاصة في اضاء الشروعية على النظر
العقلي وبتصديده للسلفية والنصية وبطروحاته التنويرية ، قد يكون اكثر
تيارات الفكر العربي الاسلامي جدوى في الارتقاء بالجهان العربي ،
والمتمدنة منها خاصة ، نحو الفكر العقلاني والعلمي المعاصر .

٢ — رفع الظلم ، الذي لحق بعلم الكلام خاصة ، ومعه بالفكر العربي
الاسلامي عامة .

فقد صور علم الكلام ، ولا سيما الأشعرى منه ، تيارا لا عقلانيا ،
يحارب العقل والفلسفة ، ويمثل « الأرثوذكسية » الاسلامية الظلامية .

ولكن الأدهى من ذلك هو ما نسب إلى المتكلمين في نظرية ذرية ، هدفها تبرير التدخل الرباني المستمر في الكون ، ونفى أية قانونية أو سببية أو أطراد في العالم ، وسلب الإنسان حريته في الإرادة ، وجعله أسير الجبرية السلبية .

هذا التصور عن النظرية الذرية الكلامية ذاع ، في المقام الأول ، بسبب مؤلف اليهودي موسى ابن ميمون (١١٣٥ - ١٢٥٤) « دلالة الحائرين » الذي ترجم إلى اللاتينية منذ الربع الأول من القرن الثالث عشر ، وظل حتى يومنا هذا ، المرجع الأساسي عن علم الكلام الإسلامي حتى في أوساط المتخصصين من المستشرقين .

إن الأتوال المنسوبة إلى المتكلمين في هذا الكتاب قد اتخذت ، طوال قرون عديدة ، حجة للتدليل على « خطأ » الفلسفة الدينية الإسلامية (المثلة بالكلام) و « تهافتها » « ولأعقلانيتها » « ولا منطقيتها » ، وعلى « قصورها » إزاء الفكر الديني المسيحي الأوروبي .

وعلى أساس هذه النظرية الذرية الموهومة راح المستشرقون ، حتى المعاصرين منهم ، يبنون آراءهم عن « العقلية العربية » . أنها ، على حد زعم هؤلاء ، عقلية « تجزيئية » ، « مفككة » ، « ذرية » ، لا ترصد إلا التفاصيل والجزئيات ، وتعجز عن الوقوف على الكل ، على العام في الأشياء الفردية ، وتعجز بالتالي ، عن الإبداع الفلسفي الحق (بعكس « العقلية الآرية » ، الكلية والشمولية) .

وراح البعض (ماسينيون ، مثلا) يرصد ، في ضوء ذلك ، « الخصائص الجوهرية » للفن العربي الإسلامي ، وانطلق آخرون (باماتييه) لتفسير « خصوصيات » الحضارة العربية ، مثل اعتناء العرب بالجبر لا بالهندسة (١) ، الخ . وثمة باحثون يردون إلى هذه « الذرية » ركود المجتمع العربي منذ القرن الحادي عشر (برنارد لويس) ، حتى ويفسرون بها التجزئة السياسية للبلدان العربية المعاصرة !

ومما يؤسف له أننا نجد صدق لمثل هذه التفسيرات الخاطئة لدى الباحثين العرب أنفسهم — لدى د. عبد الرحمن بدوي (في كتابه « الموت والعبقرية ») ود. عفيف بهنسي (في جمالية الفن العربي) ، مثلا .

ومن هنا كان الدافع للتصدي لهذه المزاعم والطروحات الخاطئة ، وتفنيدها . وكان قد سبق لباحثين قبلي أن ساءلهموا بوسط في هذا العمل . فاستأذى : البرونفيسور آرثور سعديف ، كان قد كتب في أوائل السبعينيات بحثا مطولا ، يرد فيها على الطروحات المذكورة من خلال

استعراضه لمختلف ألوان الفن الإسلامى . وبثابة استمرار لذلك جاءت رسالتى « المذهب الذرى الإسلامى » ، التى تقدمت بها عام ١٩٧٨ الى كلية الفلسفة بجامعة موسكو لنيل شهادة « دكتور فلسفة فى الفلسفة » ، التى أفند فيها طروحات ماسينيون وغيره فى ضوء دراسة الذرية الكلامية نفسها ، من خلال وتحديد مكائنها سواء فى النسق الكلامى ، أو فى مسيرة الفكر الإنسانى عامة . وتأتى رسالتى هذه « فلسفة المتكلمين » تطورا لما جاء فى الرسالة السابقة من موضوعات وآراء .

٣ - وأهم الدوافع هو ، بالطبع ، هاجس فلسفى . فالرسالة جاءت ، فى المقام الأول ، بحثا فى تاريخ الفلسفة . فمذرسالتى السابقة تبين لى أن الكثير من النظريات الكلامية ، مثل « المعدم » و « الكون » « والجبرية » - هذه النظريات التى لاقت تأويلات جد مختلفة لدى الدارسين ، ولكنها خاطئة كلها - يتعذر فهمها الا فى سياقتها العام ، الذى هو - كما أحاول أن أبين - القول بوحدة الوجود البانتية .

منطلقات منهجية فلسفية :

وعلى طريق اثبات قول المتكلمين بوحدة الوجود ، وتقييم مكائنها فى تاريخ البانتية (مذهب وحدة الوجود) عامة ، كان لابد من طرح بعض النقاط المنهجية ، المتعلقة بفهم البانتية نفسها . ومن أهم هذه النقاط :

١ - خطأ القرن بين وحدة الوجود ونظرية الفيض (الصدور) . فقد امتاد الباحثون أن يروا وحدة الوجود مقرونة بنظرية الفيض الأفلاطونية الحديثة . وربما كان ذلك هو الذى جال بينهم وبين الوقوف على وحدة الوجود عند المتكلمين ، الذين لم يتبنوا ، على الأغلب ، نظرية الفيض .

٢ - ضرورة التفريق بين وحدة الوجود غير الفلسفية (كما هى ، مثلا ، عند الحلاج وكثير من الصوفية ، والفرق الإسلامية التى تؤله أمتهما ، وعند عبدة البقر والأصنام وغيرهم) وبين وحدة الوجود الفلسفية ، التى فيها يرمز « الله » الى العالم مأخوذا فى جيلته ، المكائية والزمانية معا . الله ، هنا ، هو الكون كله ، ما كان منه وما هو الآن وما سيكون .

٣ - الله ، فى إطار وحدة الوجود الفلسفية ، ليس (محايئا) immanent للعالم ، فقط ، كما هو السائد فى الدراسات الفلسفية ، وإنما هو « ميان » transcendent له أيضا . وهذه الميانية هى مبيانة الكل لأجزائه ، مبيانة العالم ، المأخوذ فى جيلته ، للعالم المأخوذ فى تكثره . و « التنزيه » المعتزل ، مثلا ، انعكاس للقول بهذه المبيانية .

٤. — في مذاهب وحدة الوجود الفلسفية ينظر الى العالم من زاويتين: «ميتافيزيقية» ، أى النظر الى اشياء العالم خارج علاقاتها الزمانية والمكانية والسببية ، النظر اليها في «سكونها» ، و «فيزيائية» ، أى النظر الى الأشياء في تواجدها المكاني — الزماني وترابطها السببي . ونظريّة «المعدوم» و «الكون» عند المعتزلة تعكس الزاوية الأولى من النظر الى الكون .

هـ — وحدة الوجود الفلسفية مقرونة عادة بالجبرية (تلك هى ، مثلا ، جبرية جهم ابن صفوان ومدرسته الكلامية) .

حول المسألة الأساسية في الفلسفة القروسطية :

يرفض صاحب الرسالة التصورات التقليدية عن المسألة ، التى تمحور حولها الصراع الفكرى في العصر الوسيط ، عصر سيطرة الفكر الدينى في العالم المسيحي والاسلامى . فهذه المسألة ، في رايه ، ليست علاقة الفكر بالوجود (القول بتقديم احدها على الآخر ، وما يتصل بذلك من تقسيم المذهب الى « مثالية » و « مادية ») ، ولا مسألة الكليات (وخاصة قرن « الاسمية » بالمادية و « الواقعية » بالمثالية) ، ولا الايمان بالله أو انكاره (وما يتصل بذلك في قرن المادية بالاكاد) ، ولا قضية العلاقة بين « الماهية » و « الوجود » ، الخ .

ان المسألة الأساسية في فكر العصر الوسيط هى مسألة علاقة الله بالعالم ، التى تنعكس ، على الصعيد المعرفى ، في مسألة العلاقة بين العقل والايمان . أما الحل الطليعى ، « المادى » ، لهذه المسألة فيتمثل في مذهب وحدة الوجود وفى القول بتقديم العقل على الايمان (الاعبى) . وهذا هو الحل ، الذى جاد بها المتكلمون ، معتزلة واشاعرة .

حول « المسألة الأساسية » يمكن الرجوع الى مقالة صاحب الرسالة « ماركس والمادية وتراثنا الفلسفى » ، الطريق ، العدد الاول ، ١٩٨٤ على طريق رسم اللوحة الحقيقية لفلسفة المتكلمين :

فضلا عن تحديد النقاط المنهجية الفلسفية العامة ، المذكورة اعلاه ، تطرح الرسالة عددا من المنطلقات المنهجية الخاصة ، المتعلقة بعلم الكلام تحديدا ، وبدوره في الفكر العربى الاسلامى .

اولا ، ضرورة التمييز بين علم الكلام وبين الفكر اللاهوتى عموما . فمن الأخطاء الأساسية ، التى وقع فيها المستشرقون الغربيون ، ومن ثم دارسو الفلسفة الاسلامية من العرب ، هو وضعهم علامة المساواة بين الكلام

واللاهوت theology ، بين الكلام والفكر الدينى . ومن جراء ذلك كانوا يصلون أحيانا الى مفارقات طريفة ، كتصوير ابن حزم وابن تيمية «متكلمين» ، والاشارة ، مع ذلك ، الى انها وتفسا ضد علم الكلام ايا كان . (انظر مثلا ، كتاب د. ماجد مخرى « تاريخ الفلسفة الاسلامية ») .

ان الكلام — كما سبق ان قال ابن تيمية نفسه ! — ليس مجرد النظر والاحتجاج ، وتقديم البراهين العقلية على هذه او تلك من العقائد الایمانية . انه ، قبل كل شيء ، نوع من النظر ، لا يرتكز ، فى براهينه ، الا على العقل ، فلا يعتمد النص ، او « النقل » . وبذلك جاء علم الكلام ظاهرة أصيلة فى الفكر العربى الاسلامى ، لم تعرف لها أوروبا المسيحية القروسطية نظيرا . لقد كان ثمة « تعايش سلمى » سواء بين شتى الفرق الاسلامية ، أو بين الاسلام ، من جهة ، والديانات التوحيدية الأخرى ، من جهة ثانية . ففى الحوار ما بين هذه الفرق والديانات اتضح شيئا فشيئا تعذر الرجوع ، مثلا ، الى « الكتاب » او « السنة » حجة فى النقاش . وصار المرجع الأعلى هنا هو العقل . وعلى هذه الأرضية نشأ التوجه ، الذى تجسد فى عبارة الجعد ابن درهم (قتل عام ٧٤٢م) « أجمع للعقل » ، هذه العبارة ، التى ستغدو قاعدة أساسية هند المتكلمين .

ثانيا ، النظر الى نشاط المتكلمين فى ضوء المجابهة مع الفكر السلفى :

فالخطا المنهجى الأساسى ، الذى وقع فيه المستشرقون الغربيون ، هو انهم انطلقوا من موديل الفكر الأوروبى القروسطى ، وسحبوه على العالم الاسلامى ، نصوروا علم الكلام تيارا « أرثوذكسيا » ، تصدى للفكر الحر ، وخاصة الفلسفى ، ولذا تبحت الرسالة مفصلا فى الفروق بين تطوور اللاهوت المسيحى (ولا سيما الكاثولىكى) واللاهوت الاسلامى (السننى خاصة) ، فتيبين أن الاسلام السننى طور ، فى المقام الاول ، الفقه ، لا العقائد . ومن هنا فان المجابهة الأساسية لم تكن بين فكر فلسفى — لاهوتى « أرثوذكسى » وآخر « هرطقى » ، كما هو الحال فى أوروبا الغربية الكاثوليكية ، وانما كانت بين التيار السلفى النصى (اهل الحديث ، الفقهاء عموما) ، الحنبلى ، الظاهرية .. الخ) ، من جهة ، وبين التيار العقلانى ، مثلا بعلم الكلام والفلسفة .

كان التيار السلفى النصى يرفض التاويل والنظر العقلى فى العقائد . وقد تجسد موقفه فى العبارات الداعية الصيت بـ « بلا كيف » (ان حنبلى) و « من تمنطق فقد تزندق » (ابن الصلاح) . ومن هنا كان تصدى السلفيين للفكر العقلانى الكلامى : « قولى فى المتكلمين أن يضربوا بالجريد ، ويطئاف

بهم في كافة القبائل والنواحي ، وينادى بالقوم — هذا جزاء من أعرض عن الكتاب والسنة ، واشتغل بالكلام » (ابن حنبل) ، « من طلب الدين بالكلام تزندق » (أبو يوسف) ، « الكلام في الدين أكرهه » (مالك بن أنس) ، « وأدى الكلام بمعظمهم الى الشكوك » ، وبيعضهم الى الإلحاد » (ابن الجوزي) ، الخ .

وفي مجابهة هذه السلفية كان على المتكلمين أن يلجؤوا الى أسلوب « التقية » الى التستر على آرائهم الأصلية ، وقد انعكس ذلك ، فبما انعكس ، في أن المتكلمين كانوا يفضلون النقاش والجدل في « مجالسهم » ، ويؤثرونها على تحرير المؤلفات ، حتى وكان منهم من لم يدون شيئا . أما ما وصلنا من مؤلفات لهم ، تغلب عليها الصبغة اللاهوتية المحضة ، فهي ، على ندرتها ، كتابات موجهة لـ « العامة » دون « الخاصة » . وهى تندرج في عداد ما أسماه المتكلمون أنفسهم « جليل الكلام وظاهره » ، خلافا لـ « دقيق الكلام ولطيفه » ، الذى يتناول المسائل الفلسفية البحتة ، ولذا لم يكن من قبيل الصدفة ، مثلا ، أنه لم يصلنا شيء من مؤلفات الأشعرى والباقلانى والجوينى والشهرستانى في « دقيق الكلام » .

ومن الأساليب التى اضطرت اليها المتكلمون كان **ترويع آراء ، لا تروق للسلفيين** وهتعارضة مع الدين (الجاحظ ، وابن الراوندى من المعتزلة ، والشهرستانى وفخر الدين الرازى من الأشاعرة ، وهكذا) ، وفي ضوء هذا التكتيك ينبغى تقييم « هجوم » الغزالى على الفلاسفة في « تهافت الفلاسفة » . وفي هذا الاطار تشدرج أغلب « ادعاءات » المتكلمين بأن هدفهم الأساسى هو « الدفاع » عن الاسلام ضد البدع والديانات الأخرى ، فقد جاءت تلك في معظمها ، دفاعا عن حق علم الكلام نفسه في الوجود .

ومن ألوان التقية كان اليأس المتكلمين لبعض من رجالاتهم رداء سلفيا (الى جانب ملاحمهم العقلانية المعروفة) . فنسب الى الأشعرى ، مثلا ، كتاب « الإبانة عن أصول الديانة » ، وهو كتاب ، سلفى — حنبلى في توجهه ، درج الباحثون ، على أساسه ، تصوير الأشعرى واتباعه من أنصار السلفية واللاعقلانية . وفي الحقيقة فإن الغرض الاصلى من نسبة هذا الكتاب كان — كما أفصح داعية الأشاعرة ابن عساكر — فهو حماية علم الكلام الأشعرى من تهجمات الحنابلة : « واتخذ الأشاعرة من « الإبانة » وقاية لهم من الحنابلة » .

ومن أساليب التقية كان ، على الأرجح ، ما يروى عن بعض مشاهير المتكلمين (الجوينى ، الغزالى ، فخر الدين الرازى ، الدوانى ..) من رجوع عن الكلام الى الصوفية والسلفية .

ثالثاً ، وثمة منطلقات منهجية ، تتعلق بكيفية قراءة نصوص المتكلمين والإخباريين من مؤرخى الفرق . وفى مقدمة ذلك تأتى ضرورة الأخذ بعين الاعتبار طريقتين شائعتين فى الأبحاث والنقاشات الكلامية — **الالزام والتجوز** . أن تجاهل هاتين الطريقتين قد أدى بالباحثين الى اظهار آراء المتكلمين فى مظهر عبثى ، لا منطقى ولا عقلانى . وهم يستندون فى ذلك الى أقوال ، منسوبة الى المتكلمين ، مثل الزعم بأن المعتزلة — كما يروى عنهم ابن الراوندى فى « فضيحة المعتزلة » — يقولون أن بوسع انسان واحد قتل أهل الأرض جميعاً ، أو شرب ماء البحر كله ، والقول المنسوب الى الأشاعرة بأن « أعمى فى الصين يمكن أن يرى فى الاندلس » . أما فى الحقيقة فإن هذه وغيرها من أقوال لم تصدر عن المتكلمين ، وإنما نسبت اليهم بطريقة « **الالزام** » (أى « الزامهم » نتائج ، صادرة عن مقدمات يقولون بها) ، وذلك بهدف إحضار آرائهم وتبيان تهافتها . فما يرويه ابن الراوندى عن المعتزلة « **الزام** » لهم من قولهم بأن الاستطاعة متميزة عن الفعل ومتقدمة عليه . أما الراى الأنف الذكر ، المنسوب الى الأشاعرة ، « فيلزم » من قولهم أن « رؤية » الله (التى هى عندهم لون من النظر العقلى) لا تقتضى الشروط المألوفة للرؤية الحسية ، فى مقابلة الراى للمرئى ، وخروج شمع بصرى من العين اليه ، الخ .

كذلك هو الحال بالنسبة لبدأ « **التجوز** » ، وهو مبدأ ، غريب تماماً عن الفكر اليونانى ، لكنه مميز للفكر القرونسطى ، فقد كان المتكلمون يفرقون بين « ما يجوز » تخيله وبين ما يمكن أن يوجد فعلاً ، ولذا راحوا يبحثون فى « جواز » أشياء ، غير موجودة فى الطبيعة ، وما ينتج عن افتراض مثل هذا « الجواز » . ولكن كل هذه الأشياء ، التى « يجوزها » المتكلمون (كاتقلاب الجبل ذهباً !) ، أنها هى تخيلات ذهنية محضة ، لا تتحقق فى الواقع (كما يظن الباحثون خطأ !)

قيم ينبغى أحيائها :

وأهم ما فى علم الكلام هو تصديه للتيار السلفى اللاعقلانى . ففى مجابهته طرح المتكلمون ، معتزلة وأشاعرة ، مبدأ « تقدم العقل على النقل » ، وأن « الدلائل النقلية لا تفيد اليقين » فى العقائد .

وكان المتكلمون أول من طرح « **الشك** » مبدأً منهجياً ، لابد منه للوصول الى اليقين . ويتصل بذلك قول المتكلمين ، والأشاعرة منهم خاصة ، « بعدم صحة إيمان المقلد » . وأكد متكلمو الأشاعرة أن الانسان ما أن يبلغ سن الرشد ، عليه أن يشك فى كل المعتقدات الموروثة ، حتى يصل الى اليقين بعقله الخاص ، بالنظر العقلى للبحث ، حتى واعتبروا

أن المسلم ، الذى لم يشك حال البلوغ ، يموت « كافرا » ! ومضى الطبرى من الأشاعرة الى حد القول أن الشك فريضة على كل مسلم ومسلمة ، حتى الجارية ، منذ بلوغ السابعة من العمر !

وهذه النزعة التنويرية ، التى تجسدت فى إعلان النظر العقلى « فريضة على كل مسلم ومسلمة » ، وفى « تكثير » كل من أخذ بالإيمان بالله وبالمعتقدات الدينية تقليدا ، دون أمان العقل أولا ، هذه النزعة لم تكن مجرد نداء خيالى طوباوى ، بعيد عن الواقع ، فقد كانت « مجالس المتكلمين » (أو مجالس العلماء) ، التى أقامها المتكلمون حيثما تيسر لهم ذلك ، « اندية » علمية حقة ، كانت تحضرها حتى النساء . ونظم المعتزلة حلقات للصغار والشبيبة ، يلقنون فيها آداب الجدل ، وكان يقصدها حتى أبناء خصوم المعتزلة الفكريين .

ويكفى للتدليل على مدى تأثير المتكلمين فى اشاعة أساليب النظر العقلى بين عامة الناس ما يرويه الرحالة القزوينى (القرن الثالث عشر) عى أهالى جرجان : كلهم معتزلة . والغالب عليهم صناعة الكلام ، يمارسونه حتى فى الأسواق والدروب يمارسونه بدون تعصب ، وإذا راوا من أحد التعصب عابوا عليه وقالوا : إنما الفلبة بالحجة ، وإياك وفعل الجهاد !

وتجلت النزعة العقلانية الكلامية فى قول المعتزلة ومتكلمين آخرين « بالحيثين والقيح العقلين » . وهذا يعنى أن الأمور إنما تكون حسنة أخيرة (أو قبيحة (شريرة) لا لمجرد أن الشدة رسمها خيرا أو شرا ، وإنما تكون كذلك بحد ذاتها ، وبوسع العقل . بالتالى ، أدراك « حسن » الأشياء و « متجها » « قبل ورود السمع » ، أى قبل نزول الكتب السماوية ، قبل الوحي الربانى . حتى ومضى جماعة منهم ، وهم « الأطنقية » ، فاعتذروا لمن عاش فى أطراف العالم ، ولم تبلغه دعوة الشرائع ، فأقام دينه على العقل وحده ، وقد كانت هذه من أولى الطروحات العقلانية الجريئة ، القائلة بإمكانية بناء مجتمع فاضل بدون شرائع منزلة بناء مجتمع خلق من أناس « ملحدين » . وقد جاء ابن الراوندى ندمع بهذا الطرح الى نهايته المنطقية — الى حد انكار النبوات . وكان موقف ابن الراوندى هذا امتداد طبيعيا ، و « نتيجة منطقية » للعقلانية الكلامية . ويدل على ذلك أنه لم يكن الوحيد ، ممن « دافعهم الكلام الى الإلحاد » . فهناك السرخسى وشامة أبى الأشرس والتوحيدى .

وفى الأوساط الكلامية نمت وتطورت أفكار التسامح الدينى . وقد انعكس ذلك فى قولهم بأن الحقيقة الدينية متعددة ، وليست واحدة ، ولذا تتمتع السبل إليها ، ويكون « كل مجتهد مصيبا » . حتى وإعتدوا فى قولهم بتعدد الحقيقة (الدينية) على حديث منسوب الى النبى « أختلف

أمتى رحمة « ! وانطلق المتكلمون ، من جهمية وأشمعية وماتريدية ، فأنكروا تكفير المسلمين بعضهم لبعض ، وأعلنوا أنه « لا يصح تكفير أحد من أهل القبلة » .

وتجسدت نزعة التسامح الدينى جلبية فى القول بـ « الأرجاء » ، الذى طرحته الجهمية ، ومن ثم الأشاعرة والماتريدية . وكانت القاعدة العامة للأرجاء هى « لا تضر مع الإيمان معصية » . وفى ضوء هذا التوجه راح المتكلمون يؤكدون « أن الإيمان عقد بالقلب » بين الإنسان واللّه ، ولله ، وحده ، الحق فى الحكم على « إيمان » هذا الشخص أو ذاك . ولذا « فإن من آمن بقلبه ، وأن كفر بلسانه ، فإنه مؤمن عند الله » ! ولم يكن الأرجاء أوسع تيارات التسامح الدينى فى الإسلام ، فحسب ، بل وكان قمة الفكر المتحرر فى العصر الوسيط ، شرقه وغربه .

هذه القيم العقلانية والتنويرية ، قيم التسامح الدينى ، هى الإجدد بأن نبعثها اليوم ، وهى الأندر (لا « مادية » أبى سينا ، وابن رشد وغيرهما !) على تعبئة جماهير شعبنا نحو الأفكار العقلانية والعلمية المعاصرة ، على إشاعة جو من التسامح الطوائفى والدينى اليوم ، نحن بأمرس الحاجة إليه .

ابن ميمون وعلم الكلام :

وتكرس الأطروحة فصلا خاصا لمناقشة مدى صحة الآراء ، المنسوبة الى المتكلمين المسلمين فى « دلالة الحائرين » لموسى بن ميمون . ويبين البحث أن ابن ميمون لم يكن على معرفة دقيقة بعلم الكلام الإسلامى ، وأنه لم يكن يهدف الى عرض آراء المتكلمين عرضا موضوعيا وأمينا ، وإنما كان هدفه تقديم هذه الآراء فى صورة لا عقلانية وعبثية ، يسهل معها نقضها . وعلى هذا الطريق أفرط ابن ميمون فى استخدام مبادئ « الالتزام » ، ونسب اليهم القول بذرية المكان والزمان والحركة ، وباستنادهم الى الفرضية الذرية فى القول بالخلق الإلهى المستمر للكون ونفى السببية والأطراد فيه .

مكانة الفرضية الذرية فى الصرح الكلامى

وبعكس ما ينسبه ابن ميمون الى المتكلمين تبين الرسالة أن نقاشات المتكلمين فيها بينهم تحويرت حول مسألة وجود حد تنتهى عنده قسمة الأجسام ، وجود « جزء لا يتجزأ » (« جوهر فرد ») ، أو — باستخدام التعبير المعاصر — « ذرة » . فلم يكن المتكلمون يعنون بمسائل ، ذرية المكان والزمان والحركة ، ولا بتضايات حركة الذرات ووجود خلاه تتحرك فيه . ولم يستفدوا أبدا ، فى طروحاتهم اللاهوتية والفلسفية ، على

الفرضية الذرية ، لقد كان شغلهم الشاغل ، هنا ، هو اثبات ، أو نفي ، انتهاء قسمة الأجسام عند حد ما . ولذا فأنهم لم « يبنوا » الجسم من ذرات ، أى لم يفسروا صفاته وخصائصه في ضوء مواصفات « الذرات » المكونة له (بعكس مذهب ديمقريطس) والمذهب الذرى لم يحظ بقبول شامل لدى المتكلمين (ناهيك عن « الأوثوذكسية » الإسلامية كلها !) ، فمنهم من قبل به ، ومنهم من رفضه (النظام ومدرسته من المعزلة ، الماتريدية ، جماعة من الأشاعرة ، متأخرى المتكلمين عموما) .

وبذا تبطل محاولات القائلين بـ « ذرية » العقلية العربية بالاعتماد على علم الكلام ، على الذرية الكلامية ، في انشاءاتهم البعيدة الأمد . ولكن المجادلات بين المتكلمين حول وجود « الجوهر الفرد » لم تذهب سدى . فقد كان لها أثر كبير على تطوير الفكر الذرى ، ولاسيما في أوروبا الغربية القروسطية .

اثر علم الكلام في الفكر الأوروبي :

فكان للمتكلمين الفضل الأساسى في الحفاظ على المذهب الذرى اليونانى ، بعد أن صار ، في أوروبا المسيحية ، نسيا منسيا ، وفى احياء هذا المذهب في أوروبا بعد القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وذلك من خلال تعرف الأوروبيين على أعمال المتكلمين العرب . وفى هذا الاتجاه تابع الباحث أعمال العالمين السوفيتيين « زوبوف » و« روزنفلد » فبين أن الذريين من المتكلمين ، والذريين الإسلاميين عامة ، قد طوروا المذهب الذرى اليونانى الى الامام ، وأدخلوا تعديلات هامة عليه ، خففت الى درجة كبيرة من حدة المطاعن الموجهة اليه . ومن ذلك تفرقتهم بين القسمة الرياضية والفيزيائية (« جهات الذرة أجزاء رياضية منه ، لا فيزيائية ، مما يسمح بتكوين مقدار متصل من ذرات ») ، بين الحد الأدنى الفيزيائى (الذرة ، الجوهر الفرد) والرياضى (النقطة) . بين « الحيز » (« مكان » الذرة) و « المكان » (وهو خاص بالجسم المؤلف دون الذرة) ، بين « الامتداد » (الذى ينسب الى الذرة والى الأجسام المركبة) وبين « الجنسية » (التى هى قصر على الأجسام المركبة) . وهذه الآراء كلها ، اضافة الى نظرية « الطفرة » ، وصلت الى المفكرين الذريين في أوروبا ، فأخذوا بها ، ومما له دلالة هنا انه حتى في بداية القرن العشرين نجد انصارا للمذهب الذرى في أوروبا ، يضعون علماء الكلام الإسلاميين في رأس قائمة أساتذتهم (وليس ديمقريطس وأبيقور من اليونانيين !) .

وفضلا عن ذلك ، عرف المشرق العربى — الإسلامى مدرسة للذرية الرياضية (البيرونى ، عمر الخيام ، قطب الدين الشيرازى ، وغيرهم) توصل انصارها ، على أساس الفرضية الذرية ، الى عدد من

القوانين الرياضية الهامة ، « سيكتشفها » الأوروبيون مجددا بعد عدة قرون !

وكان المتكلمون رواد التقاليد الباتنيوية (مذهب وحدة الوجود) في العصر الوسيط ، واثرت آراؤهم وانشاءاتهم النظرية على المفكرين الأوروبيين ، وخاصة اسبينوزا (حتى ان مصطلح « الصفة » عنيستد اسبينوزا مأخوذ من متكلمي المعتزلة) .

المتكلمون والفلاسفة

وتدحض الرسالة التصورات التقليدية عن المجابهة بين « المتكلمين » و « الفلاسفة » (ممثلي المشائية — الأرسطية — الاسلامية ، كالفارابي وابن سينا وابن رشد) ، وعن دور الغزالي المتكلم في انحطاط الفكر المشائي في المشرق العربي ، وعن نشوء علم الكلام كرد فعل على تسرب الفلسفة الى الفكر العربي الاسلامي . وعن اخذ المتكلمين بالمنطق الأرسطي للرد على « الفلاسفة » بسلامتهم وعن أن علم الكلام صار فلسفيا من خلال مجابهته للفلاسفة ، وعن العداء المستحکم بين التيارين الكلامي والفلسفي .

وتبين الرسالة أن علم الكلام كان « فلسفيا » قبل ظهور « الفلسفة » (المشائية الاسلامية) ، فجهم ابن صفوان ، الذي كان صاحب مذهب فلسفي متطور ، توفي قبل قرن كامل من « حركة الترجمة » ، وكان للمعتزلة دورهم في حركة الترجمة هذه ، وفي نقل مؤلفات أرسطو وغيره من الفلاسفة اليونانيين الى العربية . ولم تشهد المرحلة المعتزلية صداما بين المتكلمين و « الفلاسفة » . وعبر الجاحظ عن موقف المتكلمين من الفلسفة بقوله المشهور : « لا يكون المتكلم متكلماً حتى يكون ما يحسنه من كلام الدين بوزن ما يحسنه من كلام الفلاسفة ، والمتكلم عندها هو الذي يجبع بينهما » .

وأول فلسفة العرب — الكندي — كان قريبا من الدائر المعتزلية ، وشارك المعتزلة مصيرهم المساوي أيام المتوكل وبعده .

ولكن « المتكلمين » و « الفلاسفة » كانوا ، عموما ، يمثلون استمرارا لتقليدين فلسفيين مختلفين — أفلاطوني وأرسطي ويبدو أن مخزسة حزان الأفلاطونية المحدثة قد لعبت دورا كبيرا في الفكر الكلامي الاسلامي . وكانت شمة « مناقشات » و « مجادلات » بين المتكلمين والفلاسفة ، ولكن حدثها كانت أقل بكثير من حدة الخلافات بين المتكلمين أنفسهم ، حتى وفي أوساط ممثلي المدرسة الكلامية الواحدة (المعتزلة) مثلا . وإلى جانب الاعتبارات السياسية ، التي كانت وراء الخلافات بين المتكلمين والفلاسفة ، يجب ألا ننسى أن « الفلاسفة » كانوا عموما ،

يمثلون أرستقراطية فكرية ، كانوا ندماء الملوك والأمراء والسلاطين ، في حين كان المتكلمون يمثلون ، على الاغلب ، الجناح الديمقراطي فكريا ، كانوا أقرب الى جمهور الشعب ، وأكثر عناية باشاعة أساليب النظر العقلي بين صفوفه . وعلى هذه الأرضية كان لابد من ظهور بعض النزاعات بين المتكلمين والفلاسفة . وفضلا عن ذلك كان المتكلمين ، عموما ، يرفضون تقليد أى مفكر كان ، في حين كان الفلاسفة ينطلقون أساسا في فكر أرسطو ، وكان ذلك أحد عوامل « النزاع » بين الطرفين .

ولكن الخلافات بين المتكلمين والفلاسفة كانت « ودية » في معظمها ، وكانت ، في الكثير منها ، نتيجة رغبة كل من الطرفين اثبات تفوقه على الآخر ، وتبيان تهافت آراء الطرف الآخر بالمقارنة مع آرائه الخاصة ، ولذا فإن الآراء ، التي تضمنتها المصاورات بين المتكلمين والفلاسفة ، لم تكن لتعبر بالضرورة عن آراء أصحابها الحقيقية . كان الحوار « جدلا » ، لا يقصد الى الحقيقة ، بقدر ما يهدف الى افحام الخصم (وعلى هذا الطريق كان لكل من الطرفين أن يستخدم كافة الحجج والوسائل . بما فيها الحجج « السفسطائية » و « الخطابية » و « الشعرية ») « وتهافت الفلاسفة » للغزالي و « تهافت التهافت » لابن رشد أمثلة على هذا الحوار « الجدلي » ، التي كانت له أصوله وقواعده المتفق عليها بين الطرفين . ولم يكن ذلك معركة بين تيار غيبي وآخر عقلاني ، بين « مادية » و « مثالية » ، كما يحلو للبعض تصويرها .

وبالمقابل كانت ثمة نزعة للقاء بين الطرفين : فكتب الفارابي ، مثلا ، « المنطق الصغير على طريقة المتكلمين » ، يبسط فيه المنطق الأرسطي بلغة علم الكلام ، وعبر ابن رشد ، في أكثر من مناسبة ، عن اتفاق الطرفين في الأمور الفلسفية الأساسية . ولنتذكر ، بهذه المناسبة ، عنوان مؤلفه « في أن ما يعتقده المشاؤون والمتكلمون من أهل ملتنا في كيفية وجود العالم متقاربة في حيث المعنى » ، ووضع نصر الدين الطوسي كتاب « تجريد الكلام » ، يعرض فيه المسائل الكلامية باللغة الأرسطية ويبين علم الكلام على أسس مشائية .

ومن جهتهم سعى المتكلمون الى هذا التلاقي . كانوا في كثير من الأحيان يهاجمون الفلسفة (المشائية) بهدف ترويجها بصورة أساسية . وهذا جلى في مواقف الغزالي وفجر الدين الرازي والشهرستاني ، ومن ثم جاء البيضاوي والابجي والجرجاني والتفتازاني فخلطوا مسائل الكلام بمسائل الفلسفة ، حتى صار العلشان — كما يقول ابن خلدون في « مقدمته » — وكأنهما علم واحد . وعلى هذا النحو التقى الكلام والفلسفة ، وتابعا وجودهما المشترك في خضم النضال ضد الخصم السلفي ، الذي كان يرسخ مواقفه أكثر فأكثر .

الأسوار



محمد المخزنجي

وراس السجن الكبير كان يخشاهم ، وهم يفسر من المسجونين لديه !!

يخشى بالذات معرفتهم الدقيقة بلائحة السجون وتمسكهم الشرس بنزير مالهم من حقوق ، ولولا هذا لأصدر أمره بمنعهم من مغادرة الزنانات وحرمانهم من طابور الفسحة في أرجاء حوش السجن المتقاص ، لكنهم مع ذلك كانوا ملتزمين بنظام المسجونين حتى وهم يصعدون سلم مستشفى السجن في طابور الفسحة ، ويقفون بأعلاه طارحين صدورهم على الداريزين . . يمدون رقابهم ويحدقون طويلا في شيء ما ، كأنهم ينتظرون هذا الشيء يأتي ويبصرونه خارج الأسوار ، وهم يفعلون ذلك باستمرار منذ مدة ، وفي وقت الظهيرة بالتحديد ، حيث في لحظة معينة ، يبدأ واحد منهم في التلويح لشيء ما خارج السور فيشرعون جميعا بعده في التلويح .

هل كانوا يعطون اشارات ما لأحد في الخارج ؟ هل كانوا يتخفون بأوراق أو خطابات وهم يصطنعون ذلك التلويح الذي بدا له مجردا من المعنى ؟ ولقد لام « المأمور » نفسه إذ لم يفكر في هذا الأمر من قبل ويضبطهم في مخالفة يتوجسها في تصرفهم — هذا — اليومى — القريب ، ويودعهم

الزنانات الانفرادية ، وربما استحقوا الجلد أيضا ، وتنهذ في ضيق ، لكنه على أية حال قد أعد عدته اليوم لضبطهم وهم لا يشعرون . . اذ وضع أحد المساکر تحت السور في الخارج ليراقب ما يحدث شفى الشارع عند هذه اللحظة ، واعطى أمرا مشددا لمساکر الأبراج أن يفتحوا عيونهم اليوم جيدا وتكون صفاراتهم على أهبة الاستعداد للانطلاق حتى تتحرك فرقة الحرس الإضافية التى جهزها ، ثم انه اخلى الحوش ومنع المسجونين الجنائيين الذين يسهل التحكم فيهم من مغادرة العنبر ، وتسلسل خلصة ليختفى فى التكمبية القائئة أمام المدخل حيث كان يمكنه رؤية هؤلاء المسجونين الخمسة بظهورهم وهم فوق ، ويراقبهم بدقة من خلال الثغرات الكثافة بين تشابك أفرع اللوف واللبلاب فى مكانة هذا ، وكان مضطربا اذ راح يتبدل الجو الى برودة ، وكانت تغيم السماء . . فربما يعنى أنها ستطر .



كانوا يعرفون اذ يبدأ الحديث عنهم بأنهم أصلب خمسة رجال فى المدينة التى يسكنها مليون من البشر ، وكانت تحكى عنهم الحكايات التى تبلغ حد الخرافة ، هكذا كانوا محاطين بهالة من الإكبار حتى من قبل المساکر والضباط المعينين لحراستهم ، وقد كان فى انتظارهم حكم بالاشغال الشاقة المؤبدة ، برغمه بدوا غير عابئين ورباطى الجاش مما كان يكثف حولهم الهالة ويوحى بأنهم كائنات أعلى من مرتبة البشر العاديين ، ويبعث دائما بذكري اليوم الصاحب الذى حكموا فيه المدينة وهم يتحركون مع عشرات الآلاف من البشر الساخطين . . يتظاهرون وقد امتلكوا كل الشوارع ، وراحوا يكتسحون أممهم النقيض كمزق من ورق قديم تطيرها رياح جامحة . ثم عندما تبدل الأمر ورجحت كفة النقيض قبض على مائة وخمسين رجلا راحوا يخرجون من السجن قباعا حتى تبقى خمسة لم تعد تلوح أى بارقة أمل فى خروجهم : الطبيب الشاحب الصغير الجسم ذو العينين الساهمتين الغريبتى التحقيق ، والمدرس الضخم الذى يبدو وهو يتنقل وكان كل قطعة فيه تتقافز بعصبية ، وعامل البناء الاسود الفلارع ذو الملاحح الزنجية الذى يبتسم دائما ، وطالب الحقوق البالغ الوسامة ذو الشعر السائب المتطاير ، وفنى المعمل الربعة كبناء مذكوك من صخر خالص أهم >

كانوا يظنون خمس جمرات تبدو ساكنة منطفئة لكن عندما ينفخ فيها تنهارج ملتبهة لتصنع حريقا هاملا بحجم مدينة كاملة ، وفى الفترة الأولى المبكرة من سجنهم حيث كانت نبيرة السخط لاتزال تسمع فى الشوارع كانت المدينة — تكاد أن تكون جميعها — تتوافد لتراهم من وراء القضبان طلاب المدارس والجامعة ، وفتيات من كل عمر ، ورجال من كل مهنة ، وحتى عجائز النسوة والشيوخ كانوا يأتون ، يتقاطرون على مدار اليوم

ويأخذون في الدوران بلا كلل حول السجن لعلهم يلحون واحدا من « فرقة الشجعان » — كما كانت تسمى ثلة الخمسة — ويطهرون البهم قبله في الهواء أو هزة يد ترسم أصابعها علامة النصر أو هتافا حماسيا أو مجرد نظرة لا تخلو من دفء المعنى بالتواصل ، وكان عساكر السور يفشلون دوما في ردهم أو تخويفهم فقد كانوا كثرة ويأتون دائسا في جباعات .

وكان بالفعل وليس بتنظيم شطرة شعر بدأ يفهم بها الطبيب الساهم : « ان طول الجرح يغرى بالتناسي » أخذت وفود الآتين لرؤية الخمسة تقتل رويدا رويدا حتى لم يعد يأتى زائر واحد ولفترات راحت تطول ، وكان العالم المختزل الى سجن تقتطع منه زيارات الناس فيختزل أكثر ، وكلما أوغلت الشهور يتحول الواحد من الخمسة الى : « مسجون » .

وبدأت تظهر على الخمسة سيماء الحزن المكتوم بالأسوار ، الذى يظهر فى شكل الصفرة الشاحبة والترهل ، المترايدين كلما قدم العهد بالحبس ، وكانت هناك لحظة وحيدة عند الظهيرة من كل يوم تاتى للخمسة فلا يتخلفون أبدا عن لقاءها ، تلك هى لحظة مرور الأطفال الداهبين الى الاستاد والذين يمكن رؤيتهم من فوق سلم مستشفى السجن .. يمر الأولاد والبنات فى جماعة كبيرة متقاربة كعقود ، وعندما تقع أعينهم على « ناس مسجونين » يظهرون من فوق أسوار السجن يتوقفون . يتنادون مخبرين بعضهم البعض : « المسجونين .. المسجونين » ، ثم يسكتون اذ ينتبهون جميعا الى المشهد ، ويأخذون فى تأمل مقع برقة الاشفاق الطفلى . ولما يلوح لهم بيده احد المسجونين الخمسة يكتشف الصغار لعبة طريفة وينسون الاشفاق .. يلوحون جميعا للمسجون الذى يلوح ، ثم ان الأطفال يميلون أكثر الى التقليد والتنافس ، فعندما يخرج احد المسجونين مندبلا يلوح به للأطفال يخرجون جميعا للمسجون الذى يلوح ، ثم ان الأطفال يميلون أكثر الى التقليد شئ يلوح به : ورقة بيضاء أو فائلة الألعاب ، ولما يأخذ المسجونون الخمسة فى التلويح — معا — للأطفال بروح الأطفال فى تقاقر مبتهج يلوحون بتصابيح وكانهم فازوا وجعلوا الخمسة صغارا مثلهم ، ومثلهم يلوحون ، ثم ان الأطفال يريدون معرفة من يخسر وينزل بيده أولا ، يستمرون فى التلويح ، لكن المسجونين الخمسة لا ينزلون أياديهم ويستمرون فى التلويح للأطفال .

ولما كان الأطفال ، وهم لا ينسون ميعاد لعبهم فى الاستاد ، يريدون الاتصاف ويريدون فى نفس الوقت ألا يخسروا أن يتحرك موكبهم صوب الاستاد وأيديهم المرفوعة لا تنزل ، ولا تكف عن التلويح ، حتى يخلو منهم

الشارع .. يخلو ويصيح موحشا كاللحظة التي تسبق الاجهاش بالبكاء .
 أهـل كانت هذه اللحظة مجرد لعبة يلعبها فريق « الشجعان » الخمسة ،
 ويستعدون لها بالانتظار كل يوم ؟ ان واحدا منهم لم يقل ابدا للآخر
 انه ينتظر الاطفال ، ومع ذلك كانوا يصعدون جميعا درجات السلم
 عند الظهيرة ، وينتظرون في صمت وهم يحدقون بتلملل واضح في مساحة
 الشارع التي تقع في حيز رؤيتهم من موقعهم هذا . وكانهم خجلون من
 البوح بهذا الأمر الصغير ، يتبادلون النظرات التي لا تستقر ، واذا
 استقرت يهرب الواحد منهم بعينه وقد ظن ان زميله قد كشفه ويبادر
 بالتمويه : « على فكرة بيت خطيتي قريب من هنا وهى بتر من السكة دى »
 رغم معرفته ان زميله يعرف كونه اصبح بلا خطيبة وقد ارسلت اليه
 الخطيبة دبلتها عندما صدر قرار الاتهام ولاح حكم المؤبد مكنيا ، او يقول
 واحد لآخر « يا اخى المنظر من هنا حلو جدا ومريح » رغم معرفتهم جميعا
 ان شيئا لا يبين لهم الا قطعة من شريط اسفلت كالحج ورصيفا يحده سور
 الاستاد الذى يخفى ما وراءه .



بدأت تبطر ، وقد طالبت وقتفتهم بأعلى سلم مستشفى السجن ،
 ثم ان المطر راح يشتد ، فرموا ياقات ستراتهم وكانت رؤوسهم تبذل ،
 ويسيل الماء على وجوههم ثم ينزل الى الصدور ، فترتمشون ، ويقول
 أحدهم وهو يرتعش .. « يا أخى المطر دا شيء جميل » . ويؤمنون على
 قوله بارتعاش : « فعلا فعلا » ثم عندما بدأت الريح في توجيه المطر
 الى وجوههم وصدورهم مباشرة راحوا يتراجعون ويلتصقون بالحائط
 الذى يخرج منه السلم وينظرون مع ذلك بزوايا عيونهم التى لم تكن
 لتفلك ابدا رؤية قطعة الاسفلت التى يرتقبونها منذ اكثر من ساعات ثلاث ،
 وقال أحدهم بعد ان نظر الى ساعته التى مسح عن زجاجها الماء وهو
 يتنهد : « ياه الساعة اربعة ومعاد التمام قرب ، لكن آخر كان يستيت
 على التناول وهو يتكلم بعصبية » لا لسه عشر دقائق » . « قانونا لسه
 عشر دقائق » وتلعثم أحدهم وهو ينبس بحرص كأنه يخشى الانكشاف :
 « آ . اظن . اظن الناس ما تخرجش عيالها فى الشتاء ده » وغمغمو
 بحزن يجيبون : « تقريبا . تقريبا »

ثم برز لهم المأمور يخرج من النكعية ويبدو شديد الانفعال وهو
 يصفق بغيظ ثم يشير اليهم بحدة ويتكلم كأنه يصرخ :
 « يلا لالا يا حضرات ع العنبر .. فسحتكم انتهت والتمام ها
 يبدأ » .

وراحوا يتلكئون وهم يهبطون ، .. يتلكئون وكانهم ينزعون اقدابهم
 الملتصقة بحديد الدرجات المبتلة ، انتزاعا يؤلم . ثم انهم مضوا مبطين
 ومطرقين ، باتجاه العنبر ، الى الزنانات .. تحت وابل المطر .

مرثية للشهيد المجهول

أحمد درويش

لا صدر أمك الحنون ضم كتفك عند الاحتضار
ولا أصابع الحنين أسبلت أصل عينيك الوديعتين
ولا دموع لحظة الوداع . قدبللت منك شحوب الوجنتين
ولم يشق الأملق عندما رحلت صرخة التبايع
وانها تروق صحرائنا العطاشى
فوق تلالنا الحزينة الرمال
توهج الشباب فى مينيك لحظتين ثم تلاشى
وحينما تصالحوا « بنوبة التمام » لم تنطق « الرقم »
شغقت أمله الثقيل
قفزت قفزة مهيبة من الضحى الى الاصيل
وكان زهر عبرك الندى مستعصيا على الذبول
فى الصبح حينما تجمعوا لنوبة العلم
لم تك بينهم . . سبقتهم
وحينما تصالحوا . « بنوبة القمام » لم تنطق « الرقم »

التعريف بعالم إجتماع المسرح

عبد العزيز مخيون

مقدمة

يخوض علم الاجتماع في دراسة العديد من جوانب الحياة المعاصرة وأنشطة الإنسان فيها ... فكما توجد سوسيولوجية التعليم ، وسوسيولوجية الفن والثقافة ، توجد كذلك سوسيولوجية المسرح ، وتتمدد مجالات وفروع الدراسة داخل سوسيولوجية المسرح ..

والذى يعنينى في هذا الموضوع هو تحريك الاهتمام المشترك عند المسرحيين والاجتماعيين ورجال الثقافة بهذا العلم ، وما يمكن ان يقدمه من خدمات لتطوير « التجربة المسرحية » عندنا وتاصيلها، والعمل على نشرها وبمدها الى قطاعات أعرش وأوسع ، بحيث تنال تفاعلا اجتماعيا أقوى ، وبحيث تعد بحق أحد الظواهر والفعاليات الاجتماعية النشطة والمؤثرة في حياتنا الجمعية .

واثناء تجربة العمل المسرحى في قرية « زكى أفندى » في سنوات ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ لمست مدى احتياج المسرح — عندما يحتك بيئتنا احتكاكاً مباشراً — الى علم الاجتماع .

فقد كانت الاحداث الجارية كل يوم والعلاقات المتشابكة التى أوجدها المسرح والتداخلات المختلفة بين الخيالى والواقعى، والتقارب الشديد الذى أوجدته التجربة بين العوامل الاجتماعية

(*) المحاضرة التى أقيمت في ندوة الثلاثاء التى يعقدها المسرح التجسول

بالقاهرة في ١٥/٥/١٩٨٢ .

والمعامل المسرحى ، كل هذا جعلنى افكر فى أن يكون الباحث الاجتماعى جنباً الى جنب مع الفنان المسرحى . ان تجربة الفن المسرحى فى بلاد العالم الثالث تتطلب الدراسات السوسولوجية لأسباب كثيرة لا مجال لسردها هنا ويعرف الاجتماعيون هذه الأسباب أكثر من المسرحيين ، وأرى أن أهم الموضوعات التى يجب ان تنال عناية الدراسة السوسيومسرحية فى أرضنا هى :

دراسة المكان المسرحى : بمعنى دار العرض والأماكن التى تجرى فيها العروض المسرحية ، ومدى ملائمة هذه الأماكن للبنية الاجتماعية الشرقية

❖ تأثير المكان المسرحى بشسكله الأراهن على الإبداع

❖ أسباب عدم تعدد الصور الإبداعية فى مسرحنا وعلاقتها بأسباب التوزيع المورفولوجى داخل المكان المسرحى

❖ انحصار الممارسة المسرحية المصرية فى شكل واحد من أشكال العمارة المسرحية وهو القاعة الإيطالية وما تفرضه على الفنان والجمهور من علاقة وحيدة جامدة وثابتة وغير متحركة أو متفاعلة .

❖ دراسة العلاقات المتبادلة بين الجمهور والفنانين ، هذه العلاقات الناشئة عن التقاء الفنانين بالجمهور فى أماكن العروض المتاحة لدينا : (أشكالها - أبعادها - حجم المشاركة ...)

ولا شك أن تعدد ونجاح الدراسات الجادة فى هذا المضمار سوف ترغبننا على إعادة النظر فى الأماكن المسرحية الموجودة لدينا وكلها أماكن أصبحت خارج العصر الذى نعيش فيه ، فوق أنها تقيد انطلاق الممارسة المسرحية وتقف حائلاً دون أى تجاوب حقيقى بين المسرح والمجتمع .

دراسة الجمهور : للتعرف على ميوله الحقيقية ومحاولة استكشاف صورة المسرح فى ذهن الجمهور : كيف يرى الناس المسرح ؟ كيف يحبون أن يروه ؟ ما الذى يتوقعه الجمهور من المسرح ؟ دراسة العوامل المؤثرة فى جمع شمل الجماهير حول المسرح ، كما يمكن أيضاً عقد مقارنة بين صورة المسرح عند الجمهور - وصورة المسرح عند الفنان .

الى آخر هذه النماذج والموضوعات التى يراها الباحث

دراسة المسرحيات : التى يكتبها المثقفون عن القرويين ومشاكل الريف والفلاحين عند اصطدامها بالواقع الحقيقى عندما تتاح لها فرصة العرض فى القرية بين جموع الفلاحين .

✽ فى عام ١٩٥٦ يظهر فى باريس كتاب لـ جورج جورفنتش بعنوان :

« سوسيولوجية المسرح فى الأدب الجديد »

✽ فى عام ١٩٦٥ تعتمد فى بروكسل حلقة بحث تحت عنوان « علم الاجتماع فى الأدب » ويقدم النقاد المسرحى الفرنسى برنار دورت بحثا بعنوان « سوسيولوجية الإخراج المسرحى » .

✽ وفى عام ١٩٦٥ يصدر فى باريس من دار جاليمار كتاب بعنوان « الممثل ، علم اجتماع التشخيص » لـ جان ديفينيو

وفى نفس هذا العام يصدر لنفس المؤلف المرجع الهام «سوسيولوجية المسرح » دراسة على الظلال الجمعية » وفيه يضع أسس هذا العلم الجديد وامكانيات ومجالات تطبيقه فى الفن المسرحى .

فما هى سوسيولوجية المسرح ؟

يقول ديفينيو « أن المسرح هو الأداة التى يتبدع الانسان عندما تمثله وتجعل من لادوجود الانسانى عملية خلق مستمرة » .

ان ديفينيو ينظر الى المسرح على أنه يتجاوز كونه مسرحا : فهو واحد من أقدم الفنون جميعا وهو أكثر وجه الحضارة الانسانية سطوعا وشهرة وهو من جذوره ضاربة فى القدم .. كما انه أكثر الفنون ارتباطا باللمحة الحية للتجربة الجمعية وأكثرها حساسية للهزات التى تمزق الحياة الاجتماعية التى تعتبر فى ثورة دائمة .. لذلك يعد المسرح واحدا من أهم الفعاليات أو المظاهر الاجتماعية .

والحديث عن تعريف المسرح هنا يتضمن العملية المسرحية مرئية ومسموعة وربما محسوسة ككل متحرك بكل ما تشتمل عليه من علاقات تقع فى مكان التمثيل ،وما تنشؤه من علاقات أخرى خارج هذه المساحة أى فى الوسط الاجتماعى المحيط ، داخل هذه العملية المسرحية المتحركة الحية المتشابكة العلاقات « يحتوى النص الأدبى فى تجربة أكثر شمولاً واتساعاً ، وعندما يمثل النص يعجز بمفرده عن تقديم هذه التجربة الفنية الحية التى تخلق حركات جمعية لا تنمض فقط عن تأثيرات جمالية بقدرما تنمض عن نتائج اجتماعية ، فعندما يلتقى مثل مسرحى بجمهوره الحقيقى فإنه يلتقى من يد مؤلنه ويتعد عنه الى مسافة لامتناعية ، أما عندما يمثل فهو يصبح كائنا بين الكائنات ، يصبح حقيقة حية ملموسة .

وحتى من قبل ظهور شخصية المخرج ونسيطرتها على مقدرات العملية المسرحية وبزوغ نجمة كمبدع أول في العمل المسرحي^{١٦}، وأيضا من قبل أن يأتى « أنطونان ارتو » وينادى مصرًا على أن « كل إبداع انما يجرى من على خشبة المسرح » كان من السهل أن نلاحظ قدرة « الفن المسرحى على تحريك المعتقدات والمشاعر العميقة الكامنة فى قلب الحياة الوجدانية للشعوب ، وقد اندركت السلطات فى العالم الغربى - قبل أن يدرك يدرك الفنان المسرحى - هذه القدرة العظيمة للمسرح والتي تعتبر أهم مقومات العملية المسرحية فعندما ينجح المشهد المسرحى فى تحريك تلك المعتقدات الراسخة فى حياة المجتمعات والمشاعر التى شكلت وجدان الإنسان فاتته قادر بالضرورة على إثارة نوع من الاضطراب الجمعى .. ولعلنا نتذكر كيف أدرك حكام دمشق قيمة هذا الفن ومدى تأثيره على الجماهير حينما ذهب الشيخ سعيد الفبراء الى الأستانة خصيصا لينسج المسرح وبابى خليل القباني وقام بعد صلاة الجمعة التى كان يحضرها السلطان بالقاء خطاب طويل محذرا من خطورة هذا الفن ومحرصا على التنكيل برجاله وعلى أثر هذا أحرق مسرح أبى خليل القباني وتوقف نشاطه فى دمشق أن المسرح بسبب كونه أكثر الفنون ارتباطا بالنسيج الاجتماعى وأكثرها حساسية للهزات والذبذبات التى تسرى فى التركيب الاجتماعى على مختلف مستوياته فهو من يصل الى درجات من الشمولية تتجاوز كل أشكال الأدب المكتوب من رواية الى قصيدة الى مقال ... ذلك لأن التأثير الجبالى على خشبة المسرح يمكن أن يصبح عملا اجتماعيا فى الشارع أو المنزل أو فى قاعة العرض نفسها ، فمن النادر مثلا أن نكون قد سمعنا أن هنا كنفر من وراة المعارض قد سخروا من نبتال ما أو من لوحة فنية لكن المسرح يكل ما يملكه من قوة إحصاء وتأثير يثير اضطرابا جمعا نالتصنيف والتصميم والهتاف .. والتعليقات .. كل هذه أفعال موجهة الى حقيقة حية ، وعرض وتمثيل الأدوار الاجتماعية المنتزعة من الواقع يثير رفضا أو قبولا أو مشاركة لا يمكن أن يثيرها أى فن آخر ..

ومن الضروري أن نحيط احاطة كاملة بكل جوانب الممارسة المسرحية لكي نتمكن من الإلمام بعملية الخلق المسرحى وتعريفها التعريف الصحيح والمبهر عنها فى عصرنا الحال بل وإعادة قراءة الظاهرة المسرحية تاريخيا على ضوء هذا التعريف ، ولعل أغلب الصعوبات التى تواجه النقاد والمؤرخين فى المسرح ناشئة من التشويه الذى يفرضونه على فن أدائه الأولى فى الخلق والتعبير هى العرض المسرحى ، أن ممارسة المسرح لا تقتف عند دراسة نص ، انما تتضمن الإخراج ومختلف تصورات ورؤى وابتاعات المشهد المسرحى وأداء الممثلين ومختلف صيغ المشاركة التى تنتج من كل هذا التفاعل .

ونجد أيضا الفنانة المسرحية البريطانية جيون ليتلود تقول :
« المسرح لا يوجد في الصالات الفارغة أو دور العرض الفخمة المسرح
يوجد مع الناس حيثما يلتقى الناس بالناس يوجد المسرح » .

إن الجوانب المتعددة « للممارسة الاجتماعية للمسرح تؤلف
كلًا حيا » فهي أى هذه الممارسة المسرحية يمكن أن تهز في بعض الأحيان
كل المجتمع ومؤسساته ومن هنا ولاشك تتحقق الصاة التى طال البحث
عنها بين القيمة الجمالية وبين الحياة الاجتماعية بين الإبداع الفنى وبين
بنية الوجود الجمعى وبمعنى آخر أن القيم الجمالية التى يبعثها المشهد
المسرحى فى نفوس المشاهدين من الممكن أن تتحول بعد هضمها والتفاعل
معه إلى قوة فاعلة فى صفوف المجتمع أو على أقل تقدير بين أفراد الجماعة
المحيطة بالشهد المسرحى .

المسرح فى المجتمع والمجتمع فى المسرح

« تفتح الأضواء ، يظهر الأبطال ويبدأ العرض ... وهذا كله خلفي
فنى متعدد الوجوه ينشأ عن ارادة كاتب مسرحى وأسلوب مخرج وأداء
ممثلين وعن مشاركة الجمهور .. لكنه قبل كل شىء احتفال ، والحقيقة
أن كل شىء فى العملية يقتضى هذا الجانب الاحتفالى للمسرح » .

ج . ديفينيو

إذا تأملنا هذا الجانب الاحتفالى فى المسرح ، والذي يعتبر الملمح
الأخاذ الذى يحتوى جميع الحضور جمهور وفنانين فى احتفالية البهجة
والحماس الذى يزكّيه هذا الاجتماع العام ، البهجة النابعة من الاحساس
بالجمال والحماس الذى يولد فى النفس ويتصاعد نتيجة لتلاقى المجموعتين
مجموعة الفنانين ومجموعة المشاهدين حيث يقوم الفنان بالانصالح والتعبير علنا
عن آراء ومعتقدات لا يملك أحد الحضور الجراة على إعلانها هو بنفسه
فى الشارع أو فى أى مكان عام ويتولى الفنان إعطاء هذه الآراء والمعتقدات
حق الظلنية على خشبة المسرح تحت الأضواء وفى حضور الجميع .

هذا الجانب الاحتفالى فى المسرح الذى يبدو أشد حضورا من كلمات
شاعر أو أسلوب مخرج أو أداء ممثل ، بل هو نتاج كل هذا مجتمعا
ومختلطا ومتفاعلا هذه الاحتفالية تقدم لنا الحياة الاجتماعية شبيها عمويا
لها ، غير أن هذا الاحتفال الاجتماعى العفوى له أهمية كبيرة فى الحياة
الجمعية ، وبغرض نفسه بوضوح شديد ويتواجد فى حياة المجتمعات أشد
مما تتواجد به المنظمات المسرحية والثقافية وبأى الممارسات والرموز
المؤثرة فى الاطار الاجتماعى العام .. وكما سبقت بالإشارة إلى حفلات

التتويج وحفلات الدفن الرسمية هناك أيضا بعض الصلوات الدينية في المساجد أو في الكنائس ، وجلسات بعض المحاكم ، ومراسم توزيع النياشين والأوسمة وتقليدها أو مراسم تجريد الضباط من رتبهم حتى عيد الميلاد الذي يحتفل به على المستوى الشخصى داخل نطاق الأسرة ... في هذه الاحتفالات يقوم الإنسان بدور فيسيناريو مرسوم لا يستطيع تغييره . . ويسير كل منا في الخط المرسوم للدور ولا يسلك أن يحيد عنه لأن الخروج عن الخط المرسوم للدور هو خروج على القواعد الاجتماعية التى قننت هذا الاحتفال أو غيره .

وكما كانت البيئة الاجتماعية زاخرة بقدر كبير من هذه الأعمال الجمية التى يتوفر بها عنصر المشاركة فانها تقرب المجتمع من المسرح وتوحى بنوع من التواصل بين الاحتفال الاجتماعى والاحتفال الدرامى ، ونفيا يتعلق بطبوحات بعض فناني المسرح فان هذه الأعمال الجمية هى وعاء ملائم لاستنبات المسرح خصوصا في البلاد التى لم تعرف المسرح بمعناه الجديد الا مؤخرا .

بهذا نجد انفسنا امام تجربتين اجتماعيتين الاولى حقيقية والثانية متخيلة ، ولكن الفارق الاساسى بينها لا يقوم على هذا التضاد السهل بين التخيل والحقيقى بل يقوم أساسا على أن الفعل في المسرح يقدم لكى يرى ويشاهد في اطار عرض مسرحى أو في قالب مشهودى ان جاز التعبير . أما لماذا كان الاحتفال المسرحى دائما يدور في عالم الوهم ولا جدوى حقيقته؟ ذلك لأن الدائرة التى تصل الاحتفالين العفوى والمسرحى مقطوعة في أحد أجزائها ويكون هذا القطع بين العفوية والحرية المساعلة للإنسان وبين إمكانية تحقيق ذلك الفعل المطلوب تحقيقه في نسج الحياة الاجتماعية الحقيقية . . ولما كان الاحتفال المسرحى في حقيقة الأمر ليس احتفالا واقعيا، وكان التمثيل المسرحى ليس بمسرحة لأدوار اجتماعية تؤدي الى فعل معين ملموس في الحياة وكانت الدائرة التى تربط الحقيقى بالوهمى مقطوعة في أحد أجزائها بين العفوية الانسانية وإمكانية تحقيق الفعل المطلوب في البنية الاجتماعية . . . فان هذا القطع يجعل الإنسان يسطلم بماتق لا يمكن تخطيه ، فهو يعلم أنه غير قادر على الفعل وأن محاولة تحريك الوهم للواقع الحقيقى لا طائل من ورائها . . ولكن هذه الاستحالة تحقق ما هو أعظم من النتائج المباشرة فهي تزيد من القوة الرمزية للحديث الشعرى . . . وهنا يصبح عجز الاحتفال المسرحى سبيبا يغنى فونه ومهما تقاربت أنبوات الاحتفال الاجتماعى من أدوات الاحتفالية في المسرح فان المواقف التى يوجد بها هذا وهناك مختلفة جذريا .

اجتماعيا : يندفع الموقف ويؤدي الى عمل ملموس في الواقع .

مسرّحيا : ينطلق الموقف على التابل والمشاهدة .

نكل عرض مسرحى فى حقيقة الأمر مقصود أن يكون عالم مفلق للتركيز ، بحكم أن الإنسان فيه يحكى أو يتحدث عن الفعل دون أن يفعل ، ويضع فى إطار الرمز كل ما هو حقيقى فى الممارسات الاجتماعية والذى يمكن أن يتغير بالفعل .

أن تدخل المجتمع هو النهاية الضرورية اللازمة لى احتفال اجتماعى ، أما فى الاحتفال الدرامى فإن التدخل موقوف ومؤجل وهذا التدخل الموقوف باستمرار والمؤجل باستمرار يعبر عنه برموز وصور فالن لا يغير العالم بشكل مباشر أبدا والجمال إنما ينتشر فى معان أو دلالات خالصة .

الحيز المسرحى

هناك نقطة التقاء وتمايز بين المسرح وبين الحياة الاجتماعية ، ويمكن أن نتعرف على أبعاد هذا الالتقاء ومعطياته العديدة عن طريق تحديد الحيز الذى يجرى فيه ويقع عليه الاحتفال الاجتماعى والاحتفال المسرحى .

ينقسم الحيز الى عدة مساحات وهذه المساحات المائية هى فى نفس الوقت مساحات اجتماعية أو مسرحية ، فمثلا خارج القرية توجد مساحة خالية ليس لها صفة الا كونها أرض فضاء ، وفى أحد أيام الاسبوع ينصب السوق فوق هذه المساحة وهنا تكتسب صبغة اجتماعية وهى السوق بكل ما يجرى فيه من شئنا اجتماعية تتضمن علاقات متعددة بين البشر من بيع وشراء ومبادلة أو مقايضة وعرض . . الخ وعلى نفس هذه المساحة من الممكن أن يجرى عرض مسرحى يكون له بدوره حيزة الخاص الذى يحتوى على عدة مساحات للرؤية حسب ما تفرضه أحداث المسرحية .

أن علم الاجتماع يحدد أنه ليس هناك أى نوع من الأعمال الجمية لا يفرض أو يقتضى تقسيم المكان وتشكيله وهذا ما يعرف بالتوزيع المورفولوجى للمكان .

اذن لا يمكن أن يكون هناك مسرح من غير تحديد لحيز مسرحى تعبر فيه كل الابتكارات الممكنة عن نفسها وتعرض عليه كل الأدوار المتخيلة .

وسواء أكان هذا الحيز دائريا أم نصف دائرى أم مستطيلا فإن تصنيف المكان وتنظيمه ينصان مجموعة الممثلين ومجموعة المشاركين المساهمين فى المشهد . ولقد أصبح من الأمور عظيمة الأهمية دراسة المكان المسرحى والحيز المسرحى ثم دراسة المساحة المسرحية وهى

المساحة التى يجرى عليها المشهد المسرحى ، وكثير من النقاد أو العاملين بالمسرح لا يعطون الاهمية الكافية للشكل بمعنى التوزيع المورفولوجى للمكان المسرحى .

فليس من قبيل الصدفة أن يجد الفنان أن أهمه لاستقبال الأشكال التى يخلقها مسرحا اغريقيا نصف دائرى أو المسرح المصنوع على الطريقة الايطالية أو خشبة مسرح الأسرار فى العصور الوسطى وسوف نرى حالا العوامل المؤثرة فى تكوين وتشكيل المكان المسرحى .

ان مجال التوسع فى المساحة المسرحية المرئية سيكون هو مجال الارادة والطاقة الذى تتحرك فيه الشخصية الخيالية محرية الشخصية فى المجال المفلق للمسرح الايطالى محدودة عن تلك الحرية التى تتمتع بها الشخصية فى المسارح المتعددة الاشكال ، ويبحث علم الاجتماع المسرحى فى العلاقة التى تقوم بين نوع ما من الحيز المسرحى وبين التجربة الاجتماعية ، وكيف يواجه المؤلف والممثل والمخرج هذا المكان المفروض عليهم سلفا والذين لم يكن لهم أى حق فى اختياره .

كما يبحث كذلك فى دراسة المكان المسرحى فى علاقاته بالأوضاع الاجتماعية للعصر الذى يشهد تأسيس مكان مسرحى بعينه ، وعلى سبيل المثال : فان مسارح المقصورة تنقضى الى مجتمعات معينة كانت مسيطرة وسائدة فى ذلك العصر الذى انتشر فيه تشييد هذا النوع من المسارح ، وبقاء هذه المسارح يظهر روح التفرقة بين الناس، ويظهر اتجاه هذه المجتمعات الى تأكيد روح « الخلية الفردية » كل فى مقصورته .

ان البناء الاجتماعى يساعد على قراءة المكان المسرحى كما ان المكان المسرحى يساعدنا على فهم البنية الاجتماعية وعلاقات القوى السائدة فيها ، وفى النهاية يساعدنا تحليل المكان المسرحى على قراءة حضاره بعينها .

وهذا مثل آخر : ترتيب مقاعد المتفرجين فى مسارح المقصورة ، الأماكن المخصصة للمثليين فى نهاية القرن التاسع عشر حينما كان نظام النجوم فى المسرح يؤثر فى مستوى الرأى والفخامة التى كانت عليها مقصورات المثليين ، وميادة لون معين من العناصر الزخرفية فى داخل وخارج المكان المسرحى ، كل هذه علامات تدل على أوضاع اجتماعية ..

وتحدد وظيفة المسرح بواسطة بعض الفئات الاجتماعية فى كل مجتمع وهى الفئات الأقوى بالطبع ... أما مسرح للترفيه الخالص أو لنشر الثقافة أو مسرح دعائى أو تعبوى ... الخ .

كما يتدخل علم اجتماع المسرح في دراسة تأثير التركيب الاجتماعى السائد على القيم المعمارية فى المسرح ... ولنتأمل دار أوبرا باريس سنة ١٨٧٥ بوصفها تؤكد انتصار خشبة المسرح الإيطالية .. انها تقدم آخر ما وصل اليه هذا الشكل فى أعلى درجات اكتماله .. يقول الباحث المسرحى دينيس يابلية :

« تقع أوبرا باريس : (معبد الفن والبهجة) فى منتصف الطريق بين (معبد التطور التكنولوجى : (محطة سان لازار) و (معبد المال) : بورصة باريس » .

وهو يفسر فى عبارته البسيطة هذه كيف يرتبط الشكل المعمارى للمسرح عموما والنمط الإيطالى خصوصا بالتطور- والتكنولوجى والنظام الاقتصادى والاجتماعى للعصر .

لأوبرا باريس هى معبد للموسيقى وأيضا للحفلات الاجتماعية الفخمة انه معبد مكرس للإمبراطورية الفرنسية فى أوج عظمتها ، يجاوره معبد المال أى بورصة باريس التى تتداول فيها رؤوس الأموال الضخمة احدى دعائم هذه الامبراطورية ثم وعلى مسافة ليست بعيدة محطة قطارات سان لازار وقد بنيت بنفس النظام الهندسى الذى بنى عليه برج ايفل الشهير وكان هذا يعتبر قمة التقدم التكنولوجى فى ذاك العصر .

وسوف نرى مرارا أن هذه العوامل الثلاثة أى العوامل الاجتماعى والاقتصادى والتكنولوجى هى التى تحكمت وسوف تتحكم فى تشكيل وتحديد شكل كل دور العرض على مر التاريخ وبالتالي فهى تتدخل الى حد كبير فى تحديد المحتوى (أى الشكل الفنى) الذى يجرى عرضه أو تمثيله داخل هذه الدور المسرحية .

المسرح المفلق

نتقدم سوسيولوجية المسرح الفنى الإيطالى نقدا شديدا ، فنطلق عليه أحيانا المسرح المفلق والمسرح المكعب والمفارقة الكلاسيكية أو الكهف الكلاسيكى فمن وجهة نظر علم الاجتماع المسرحى أن هذا المكان المحدد سلفا والمقسم بقسوة الى مناطق منعزلة بينها حدود قائمة ، فى هذا الكهف الكلاسيكى تنقلص حدود الاتصال الجمعى ، لأن الألوان منطقة والبنائير منطقة أخرى ثم الصالة بدورها مقسمة الى ثلاثة أقسام أو قسمين كل قسم له سعره الخاص .

وهناك المقصورات الملكية أو الرئاسية ثم خشبة المسرح ... جزر منعزلة تقوم بينها حدود ... وفى هذا الوسط المقيد تتراجع الى الخلف فكرة الوسط الاجتماعى الجياش وتخلق الحياة الجمعية للإنسان والاثنان معاد من المسرح .

ان مسرح المنظر المفلق ذو المتطور المتعدد الأبعاد والعمق لا يبدو انه يشكل رؤية ما للعالم بقدر ما يبدو انه مرتبط بوجود صفوة من الناس في السلطة وهناك بالتأكيد جماهير عريضة تتكون من أفراد ينتهون الى طبقات اجتماعية مختلفة ولا ينتهون الى هذه الصفوة .

لقد كان البلاط يحتوى المسرح ليظل في قلب الطبقة الحاكمة بعيدا عن الناس وحتى في العروض الشعبية فان مكان الصفوة محجوز في المقدمة حول المنصة أو على المنصة نفسها ، وهكذا فان أصحاب السلطة يحيطون بكان التمثيل ويحاصرونه ويخفقون العرض المسرحي كما لو كانوا يذكرون الناس المتواجدين في المكان بقوتهم وبحقهم في التملك .

وهكذا علينا ان نلمح بسهولة أن هذه الطبقة قد تنبت طريقة في التعبير تحصر العالم في علبة مغلقة حيث يظل الانسان وتجربته بكل شمولها سجينين في هذا الاطار .

لقد فرض النمط الايطالي نفسه ليس بسبب غنى التجارب التي كان يوحى بها ولكن بسبب شكلية نفسه ، فقد ابتكر هذا المسرح اطاره ثبل محتواه . ان الاقلية الثرية الحاكمة في البندقية والبلاطات الملكية المختلفة والارستقراطية الانجليدية والاسبانية والفرنسية ليسوا الا المستفيدين مؤقتا من تلك الاداة القادرة على توظيف التجربة الانسانية وترويضها والسيطرة عليها . وبهذه الاداة امكن تطويع كل ما هو لا نموذجي وخارج عن عرف هذه المجماعات باحتوائه في شبك مكان مفلق .

لقد ظل هذا المسرح المتجدد دائما ومفتشرا ، .. طالب جامد محدد الاطر يصب فيه المؤلفين افكارهم .. ان تاريخ سيادة المسرح هو تاريخ التوسع الاوربي .. نفس النمط تجده في بيرو وللمكسيك عندما دخل هناك في القرن السابع عشر وفي البرازيل وأمريكا الشمالية في القرن الثامن عشر وفي الهند والصين وأفريقيا وفي البلاد العربية في القرن التاسع عشر ، جاء مع زحف انبساط الحياة الغربية على المجتمعات الشرقية .

ولكن نمو المسرح كظاهرة اجتماعية واتساع رقعة جماهيره وانفراسه في الحياة الاجتماعية أوجد المسرح كمؤسسة في المجتمعات الاوربية الجديدة وإمام احتياجات الانسان الجديدة ومع التغير الذي بدأت ذنبذة تسرى في نخاع المجتمعات الاوربية أصبح الإبداع المرحى مقيدا ومكبلا أقوى مما كان في أى عصر سبق ، وكان هناك شعور دفن بالتخلص من شكل مسرحى أصبح محظنا وبدأت عوامل التغير تتوى وتزداد بعد اندلاع الثورة الفرنسية وظهور القيم الاجتماعية الجديدة التي أرستها .

المساحة المسرحية الجديدة

يعتبر جان جاك روسو هو أول معارض في التاريخ الحديث للمسرح المخلوق وللنمط الابطلائي وقد بدأ روسو معارضته للمسرح السائد في عصره ووجه نقداً عنيفاً للمسرح وصل الى اتهامه اياه بأنه أحدث أدوات الانفساد الاجتماعي ، ولكن في إحدى رسائله الى دالامبير نراه ينشد صيغة مسرحية جديدة تستمد من الاحتفالات الشعبية .

بل لقد ظهر شعار الاحتفالية في المسرح لأول مرة ربما في التاريخ عند روسو في القرن الثامن عشر يقول روسو مخاطباً دالامبير : «ماذا؟ ألا يجب أن يكون هنالك أى مسرح في بلد جمهوري ؟ بل على العكس أنه يجب الكثير . ففي الجمهوريات انما نشأت المسارح ، وفي أحضانها نرى انها تزدهر ، بما يشبه فرح الأعياد ، فبين الشعوب يحسن أن تكثر الاجتماعات ، وتتكون بين عناصرها تلك الصلات الرقيقة ، صلات اللذة والفرح ، وتلك الشعوب لديها الكثير مما يحملها على أن تبقى عناصرها موصولة بالمودة والصداقة الى الأبد» .

ان لدينا عدداً غير قليل من هذه الأعياد العامة : فليكن لنا منها الأكثر أيضاً ولن ازداء بذلك الا سعادة ، ولكن لا نأخذ ابداً بهذه المسارح الضيقة التي تشتغل بصورة محزنة على عدد صغير من الناس في كهف مظلم يستقيم خائفين مجذبين في الصحة والعطالة ولا يقدم للعيون النظرة الا حواجز وتنوعات حدية وجنوداً وصورا مؤسسه للمبودية والمساواة » .

ثم يضيف : « ضمعو المخرجين في المسرح اجعلوهم هم انفسهم الممثلين واعملوا بحيث ان كلا يرى نفسه ويحبها في الآخرين لكي يصبح الجميع أكثر اتحاداً » .

هذا هو روسو الذي يعرف عنه الكثيرون أنه كان ضد المسرح خوفاً من انفساده للحياة الاجتماعية ، لقد كان روسو ضد النمط المسرحي انجماد السائد في عصره ولكنه كان في أعماق فكره مع المسرح الاصيل المسرح الحقيقي على نحو ما رأيناه يبشر في الرسالة السابقة .

ثم كان عصر الانقلاب الصناعي ونمو الاقتصاد الرأسمالي وتفسير البناء الاجتماعي في أوروبا ومع هذا التحول الكبير الذي طرأ على حياة المجتمعات الأوروبية كان المسرح يتطور .. وتلاشى منه تدريجياً الطرق القديمة الثابتة التي تحكمت طويلاً في حرية الفنان ، فمظهر التقنيات الحديثة خلق صورا فنية جديدة وأوحى بانكار جمالية غيرت الى حد كبير شكل الإبداع المسرحي ، وبدأت جواهر جديدة تتوافد على المسارح

وتزايد عدد المسرحيات المعروضة وتنفعت ببرامج المسارح .. وظهرت شخصية المخرج تفرض نفسها على العملية المسرحية بكاملها لدرجة أن يطالب بلقب « المبدع الوحيد » كما يقول جان فيلار .

ان ظهور الكهرباء وسط هذا التحول العظيم أزاح كل المعوقات التقليدية من أمام الإبداع المسرحي ، وأمكن بواسطة الكهرباء خلق مساحات مسرحية جديدة تتعدد فيها الإضاءة والألوان ، فالكهرباء تقلب المعادلة البسيطة التي كان يستند إليها المسرح الإيطالي وهي الإطار الجامد الثابت أنها تدخل الامتداد الى المسرح وتجزئ المكان الواحد الى عدة أماكن ، وتحطم سكون المواقف الثابتة في مسرح الكلاسيكي وتوزع لظلال والألوان وتخترق الظلام وتظهر فيه خطوطا وتوجعات وتختصر زمن الانتقال بين المشاهد ، وتحيط الإنسان بغلالات من الألوان تضعه تحت تأثيرات نفسية ... كل هذه الإمكانيات أدت الى تحرير الخيال في المسرح بحيث أصبح « يكشف عن صورة أخرى للوجود الإنساني » ولوحى بمواقف مختلفة وساعد هذا التطور أيضا على فتح الطريق لخشبة المسرح المتحركة ، ثم الصالات متعددة الاستخدامات ...

كان هذا المجتمع الصناعى ينمو ، وفى نفس الوقت تنمو فيه ظروف اجتماعية مغايرة لما كان سائدا فى القرن الثامن عشر : (ارتفاع مستوى المنافسة - اتساع المعرفة السياسية - نمو الأيديولوجيات - نمو الطبقات الوسطى - زيادة أشكال التنظيم والاتصال بين النقابات فى أوساط الطبقة العاملة .. وكان يرافق هذا التغير الاجتماعى تغير عميق فى دور المسرح وفى شكله حتى « ازداد تأصله فى لحظه الحياة الاجتماعية » ونشأ عن كل هذا طريقة جديدة فى فهم المسرح وتعريفه .

مجالات علم اجتماع المسرح

تتعدد أوجه الدراسة السوسيولوجية للمسرح وقد أوردنا منها نموذجا وهو دراسة الأصول الاجتماعية للظاهرة الاجتماعية ودراسة الاختلاف والتشابه بين المسرح والحياة الاجتماعية وهناك أيضا :

✽ دراسة الجمهور والعوامل التى تساعد فى تعريف الميول الحقيقية التى تميز الشكل العام لجماهير المسرح فى بلد ما ، وهذا يختلف عن الدراسات الإحصائية ولا يكتفى بتحليل السمات الشكلية لتجمعات المقترجين . بل يدرس ما يتوقعه جمهور المسرح من المسرح .

✽ دراسة المكان المسرحى وعلاقته بالبيئة والإبداع وهذا الجانب من الدراسة السوسيومسرحية يتصل (بمورفولوجية) أشكال التمثيل والتعديلات التى يدخلها المخرج على المكان المسرحى (مبنى - ملعب -

صالة - ساحة ... الخ) . هذا المكان يصبح عند التمثيل حيزا مسرحيا للمشاركة والتبادل بين الممثلين والمتفرجين وعلم الاجتماع يدرس كل هذه العلاقات الناشئة عن هذا الاختلاط في المكان بين المسرح والجمهور .

✽ دراسة العلاقات الوظيفية لمحتوى العروض المسرحية وأسلوبها وعلاقته بالاطر الاجتماعية السائدة وهذه الدراسة تبحث عن المعنى الذى يهيه المسرح للمجتمع لا العكس .

✽ دراسة الدور الاجتماعى الجمالى للممثل فالأدوار التى يلعبها الممثلون ليست ابدا بالأدوار مصطنعة لأنها تقابل تصعيد عناصر الحياة الجمعية فاللعب هنا ليس بلعب هكذا على سبيل العبث فالممثل يلعب لأنه يمثل ويقلد ولأنه يستجيب لسيناريو يطلب القيام بحركات معينة لها دلالاتها الاجتماعية .

✽ دراسة الاعلام النقدي ودراسة مختلف صور النقد ودورها الحقيقى وهناك مصادر متعددة للنقد المسرحى شفهية أحيانا ومكتوبة أحيانا أخرى أما الشفهية فهى الأحاديث المتبادلة حول المسرح فى المترو والأتوبيس وفى مكاتب العمل والمطاعم والمقاهى أو حول كوب الشاي فى جلسات الأسرة وهناك قطاعات من الحياة الاجتماعية لا تتحدث عن المسرح مطلقا ذلك لأن المسرح لم يعد يستجيب لأى شئ فى تجربة حياتها ... الخ .

✽ عن الاحتفالية

بعد أن ورد إلينا فى القاهرة بيان احذى الجعاعات المسرحية فى المغرب العربى والتى تطلق على نفسها « جعاعة المسرح الاحتفالى » أنتشر هذا المصطلح « المسرح الاحتفالى » على السنة المتكلمين عن المسرح فى المسارح الى الأصدقاء والنقاد : « ندعوكم لحضور الحفل المسرحى .. » دون معرفة عميقة بجذور الدعوة الى الاحتفالية ونشأتها .. وإثناء عرض هذا الموضوع بالمسرح المتجول ، اثار أحد الذين يقرؤن قليلا ويكتبون ويتكلمون كثيرا لهما حول كلمتى « حفل » و « احتفال » . وهو لا يفرق بين حفل أو احتفال بسبب اقتراب الكلمتين من بعضهما فى الشكل اللفظى فقط فى « العربية » ، رغم اختلاف المدلول الاجتماعى والمسرحى لكل منهما .

لهذا كان علينا أن نوضح :

✽ أحيانا يكتب فى تذاكر الدعوة المرسلة من مكاتب العلاقات العامة فى المسارح الى الأصدقاء والنقاد : « ندعوكم لحضور الحفل المسرحى .. » أو « تبدأ الحفلة فى تمام الساعة كذا .. » وقد تكون المسرحية المعروضة

ضرر التبغ لتشيكوف أو إحدى مسرحيات أونيل ذات الفصل الواحد مثلا وربما كانت تقدم في إطار أخراجي تقليدي لا يشغل إلا مساحة صغيرة من المكان المسرحي ، معينة ومحددة سلفا ، والجمهور بدوره لا يسمح له بأى نوع من أنواع المشاركة ، ويؤكد المفترج ألا يتدخل في مقعده حرصا على الثبات والسكون والصمت الذى يفرضه عليه هذا الشكل المسرحي المحكم في هذا النوع . من المسرحيات تتضائل أدوات الاحتفالية إلى حد كبير وكلية حفل في هذا النوع من العروض المغلقة لا تعبر مطلقا عن الاحتفال الذى يتوفر في أنواع أخرى من العروض ، حفل *Partie* تعنى حفل الشاي حفل الاستقبال حفل العشاء ... الخ وهذا لا يدخل في اهتمام المسرح . أما الاحتفال *Ceremonie* فهو ذلك النشاط الاجتماعى الذى يشغل مساحة واسعة على صفحة الحياة الاجتماعية ويتوفر فيه أكبر قدر ممكن من المشاركة والتبادل والعلاقات المركبة ، وتتحقق في هذا الاحتفال فكرة الوسط الاجتماعى الجياش التى تكلم عنها دور كايم ، ولذلك فإن ديفينو يأخذ هذا الاحتفال الاجتماعى ويقابله بالاحتفال المسرحي التخيل ويبحث من جوانب المشابهة الكامنة في الاحتفاليين ، وعنصر الفرجة والمشاركة اللذان تزخر بهما أمثال هذه الاحتفالات الجمعية هما من أهم العناصر التى يمكن أن يقوم عليهما فن مسرحي .

وتعود فكرة الاحتفالية في عصرنا إلى جان جاك روسو كما جاءت في رسالته إلى دالامبير ، وتعود هذه الفكرة لتصحو بحساس أقوى أبان الثورة الفرنسية حينما تتردد على السنة زعماء الثورة : ميرابو - روبسبير تاليران وغيرهم مطالبات يخلق أعياد قومية تحكى أجداد الوطن وتقنس الحرية والمساواة ... وفي ٢ سبتمبر سنة ١٧٩١ تصوت الجمعية الوطنية بالإجماع على مادة إضافية في الدستور تؤيد تنظيم أعياد تحيى ذكرى الثورة الفرنسية .

وفي بداية القرن العشرين نشاهد عروضاً مسرحية في حلبات السيرك وفي القاعات الواسعة الخالية من خشبة المسرح ، وفي روسيا في سنوات العشرينيات أخذت الاحتفالية في المسرح اهتماما كبيرا وتجلت في أعمال مايرهولد وفي العرض المسرحي الشهير « الاستيلاء على قصر الشتاء » وفي دورة الألعاب الأولمبية ببرلين سنة ١٩٣٦ يقدم الفنان المسرحي الألماني جروبر عرضا كبيرا في قلب الاستاد هو « رحلة شتاء » .. وتتوالى أمثال هذه العروض التى تعبر عن رغبة قوية في الخروج من المبنى المغلقة والعودة إلى العيد الشعبى الذى يقابله المولد عندنا ، وهذا ما نضغى إلى بعثه وأحيائه والتركيز عليه معظم التجارب المسرحية الجديدة في العالم خلال الربع قرن الأخير وعلى سبيل المثال العرض المسرحي المعروف « أورلاندو - فيريوزو » أى أورلاندو الغاضب أو

الغضببان الذى عرضته فرقة المسرح الحر بروما فى ساحة الهال بباريس سنة ١٩٦٩ من اخراج لوكا رونكونى ، والعرض الاحتفالى (١٧٨٩) لفرقة مسرح الشمس الذى قدم لأول مرة فى قصر الرياضة بميلانو ثم أعيد عرضه فى مصنع الذخيرة القديم بأحدى ضواحي باريس سنة ١٩٧٠ .

وكل هذه العروض تعتنق فهما جسديا للمسرح يركز على عناصر الفرجة والمشاركة الحية المتضمنة داخل الاحتفال Ceremonie وهذا المفهوم المسرحى يتجاوز أى مفاهيم أخرى ضيقة أو ناقصة أصبحت جابدة لأنها منحذرة من عصر المسرح المغلق فى القرن الثامن عشر ، وهى الآن لا تستجيب ولا تعبر عن حركة الجماعات فى المجتمع الحديث : ويستطيع الاحتفال المسرحى الجديد الذى تعبر عنه التجارب السابقة الذكر يستطيع باتساع رقعته وتداخله بين جلاهير المشاهدين أن يقدم أوجها عديدة للتجربة الانسانية المعاصرة تستوعب اشكالا مسرحية مختلفة وأنماطا تعبيرية متعددة ويستوعب أيضا من ضمن ما يستوعب المفهوم ولأن سطوطاليس للمسرحية ، ذلك .. أن فهم العالم الصناعى وإدراكه للمسرح قد تغير وعمق حين سادت الآلة والتطور التكنولوجى الذى خلق وسطا انسانيا جديدا وأشكالا اجتماعية مختلفة عن ذى قبل خلقت بدورها مسرحا مختلفا يستجيب لاحتياجات المجتمع الجديد ... وممازانت عجلة التغير المستمر تدفع بصيحات وأشكال جديدة تبدو غير مألوفة أو غير مقبولة للوهلة الأولى .

هوامش :

استعنت فى التعريف بعلم اجتماع المسرح بهذه الموضوعات :

* نحو منهج لدراسة المكان المسرحى

DENIS BABLET, travail theatral, مجلة العمل المسرحى Paris, hiver 1982

* السينوغرافيا رؤية : مقابلة مع Denis Bablet منشورة فى مجلة

Theatre public باريس يناير سنة ١٩٧٩

* كتالوج معرض « أدولف آبيا : الممثل - المساحة - الضوء » المقام فى باريس

سنة ١٩٧٩ احتفالا بمرور خمسين عاما على وفاته .

* وقد استعنت الى حد كبير بكتاب : Sociologie du Theatre

Essai sur les ombres collectives' Jean Duuvignaud, presses univevsitaires De la FRANCE

وتوجد ترجمة بالعربية لهذا الكتاب تحت عنوان : سوسيولوجية المسرح .

دراسة على الظلال الجمعية للأستاذ حافظ الجبالى والنشر وزارة الثقافة - دمشق،

وقد استعنت ببعض فقرات عربية من هذه الترجمة بعد مراجعتها على الاصل الفرنسى .

• شعر •



مدينة والحداد ..

رمضان الصباغ

مدينة ...

جدرانها باردة ملساء .

تنطق بالرياء .

والصمت يرسم الوجوه .

❖ ❖

تحرمني الشوارع المضاءه

بالزيف ، والسمع الكذوب

من لغة الوصل .. ومن براءة الحوار

تأخذنى ثرثرة المقهى الى مقاعد

الانطواء .

أرسم فوق جبهتى علامة الصمت .. أموت .

يضرب حولى العنكبوت .

تزغنى المدينة الخرساء .

تطلق أغرودها للعب .

وترتدى ثوب الحداد .

الشاعر الجوال فى مدينتى يجوب .

شوارع المدينة الباردة الفؤاد

بصادق الرياح

يعلق الفتوس فى الرقاب .

بزرع أشجار الوطن .

فى دربه المحفوف بالعسكر والعيون .

ينطلق فى حديقة النيام ، والجناد .

الشاعر الجوال ينقش الحروف فوق

العظم ، يشعل الجروح .

يبوح بالمحظور .

ويطلق النيران فى رويه المصهور

يفتح الأبواب ..

ينثر الورود .

الشاعر الجوال

كالسيف كان

كالرمح كان

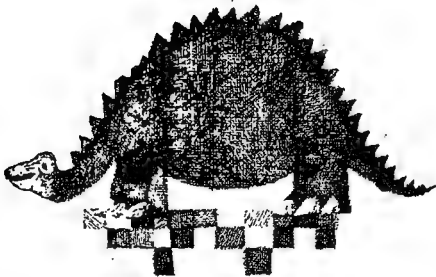
وكان كالبارود .

مدينتى البائسة الشطاء
تهرب من ضوء القمر
وتستظل بالظلام
تخلع ثوبها ، تبيع لحمها .. جماءها ، تبيع الشمس
والنهار .

الشجر الساق والثمار .
والدركى يوصد الأبواب يزرع الهدوء فى
قلوب الوجهاء والنساء
مدينتى للحب والوفاء صارت مقبره
والشاعر الجوال
يصبت - أو يموت
- لومت ياشاعرنا الحزين
فسوف تمنح الوسام
وينبرى الجميع للتأبين .
* (الموت ليس آخر الطريق) .

، ، ،

مدينتى ...
حدادها المشبوه .
يجسد المهانة - الرياء .
وانت فى غيابك المفاجئ المرور
تصرخ فى المنومين ..
.. تحل النذير واليشارة
وتلعن المقابر الملاجور .



أيها الديناصور الجحيل.. وراعا

برهان الخطيب

بغداد

لا أدري لم اخترت من بين عشرات اللعب المبهجة أمام عيني ديناصورا وجدته جيلا رغم قبحه وجهامته . مؤكداً أن مصممه الياباني راعى وهو يضع تخطيط لمبته الباسمة ، أن يجعله قريب الشبه ثامنا من صورة هذا الحيوان في الأصل . أما لم يبدأ جيلا هكذا لعيني فتد جعلنى هذا الأمر أقلب الفكر طويلا : أن هيئته المربعة حقا رغم ابتسامته مثيرة للاستغراب : هذا البدن الهائل كمنطاد ، هاتان الساقتان الضخمتان المتينتان ، وخذ هاتين الزراعيتين القويتين القصيرتين ، وهذه الرقبة الطويلة الرفيعة المنتهية برأس جد صغيرة لا تناسب تماما كل ما فيه من اتساع . قد تكون للزرافة صفات شبيهة الى حد ما بصفات هذا الحيوان المنقرض ، عجبنا لم انقرض؟! وهو القوى القدير ! ولكن انى للديناصور من رشاقة الزرافة وهذوئها ، وسامتها ، ولطافتها؟ ثم فكرت أن ليس غريبا أن تختلف الكائنات أو الأشياء ، التي قد تبدو متشابهة من ناحية المظهر ، اختلافا كبيرا في الجوهر ... كان البائع الشائب القصر السمين يقف على مبعدة منى يعلق صورة تمثل حرب فضاء بين المازدين العملاقين يرمقنى بنظرة دسمة وادعة عبر نظارته الطبية ، أشبه بالساحر بابا نويل وقد تلى

عن زيه التقليدى ، او باحد الاقزام الطيبين من حكاية قطر الندى . قلت له وقد رأى اقلب الديناصور بين يدي طويلا :

— ان تجعل الديناصور يتقسم عن قلب كهن يجعل العم سام يوزع الحلوى بنزاهة .

انفصحت ملايح البائع الشائب الذبئة عن تنظيية متفكرة سمحة ، وقال بنان يشاركى الحديث وهو يرفع بصره عن الارضية الموزائيك الشبيهة برقعة شطرنج تحوى بتحفظ ، شابكا يديه وراء ظهره :

— حضرتك اما رسام كاريكاتير او صحفي ، شئ من هذا القبيل . واضح من ملاحظتك .

قلت مبتسما :

— الديناصور هو الذى اعطانى هذه الفكرة ، صدقنى : لا دخل لهنئى به او بالعم سام .

ضحك البائع الشائب ، وسبح لنفسه الاقتراب منى حتى انه احاطنى بخراعه كمديق قديم وقادنى الى داخل معرضه قائلا :

— العناصر يا عزيزى انواع . منها الزاحفة ومنها الطائرة ، منها السائرة على اثنين ومنها الدابة على اربع ، منها الذى عاش فى عصور سحيقة ومنها ما عاش فى عهد متأخر ، ولكنها جميعا عاشت فى العهد الاقدم ، كانت متوحشة ، تاكل بعضها بعضا ، اما التى عاشت فى العهد المتقدم فقد كانت نباتية ، ولذلك رق خلقها فحسنت صورتها ، وديناصورنا هذا الذى بين يديك هو سليل الاخيرة ولذلك تراه مبتسما ...

— بديع ، من الصحافى الآن ؟ انا أم انت ؟ ..

قال البائع على كرميل قديم ضاحكا بكياسة والفة ونحن نقتررب من صندوق الدفع :

— لا انا ولا انت . لائك لو كنت صحافيا — وساكشف لك سرا — لمعرفت ان ما قلته لك الآن ليس حصيلة اطلاع وقراءة وان كنت غير عديهما صراحة ..

ووجه البائع الشائب لى هنا نظيرة سريعة مداعبة تمثل الغطرسية والتبحر فى العلم ، ومضى لشأنه مضيفا :

— انها هو مقتطفات من المعلومات التى ترفتها شركة الدمى واللعب بمبتوجاتها ، وها نحن نستغل ذلك للايقاع بالزبائن من أمثالك ...

واطلق ضحكة صاخبة غبية ...

فى البيت قالت لى أم غسان لائمة — وكنت قد نسيت جلب البيض
والفانيلا من السوق. — فيها هى تخفى الديناصور فى دولاى الملايس ريشا
نحتفل بعيد الميلاد السابع لابننا بعد يومين :

— الم تجد غير هذه الفزاعة لتشتريها له !
اجبت وأنا انظر الى وجهى فى المرآة :

— يجب اشارة مخيلة الطفل بموضوعات غريبة وفنتازية ، وزرع حب
التاريخ والخرافة فى نفسه ! نحن نعيش فى عصر فنتازى يابس يحتاج
الى خرافة ...

قاطعتنى ، رامية على نظرة مشبعة بالملل والتعب :

— الا تكفى عن ترديد عبارتك الممتدة الجميلة هذه ! انها لا تصنع لنا
نظيرة لعيد الميلاد .

سكت فترة طويلة . وأنا انظر الى صورتها المنعكسة فى المرآة ، ثم
جززت شعر رأسى بيدى ، وأنا أكاد أصبح :

— هوة ! هوة تفصل بيننا ! ولن يردمها عزرائيل ! لقد نسيت أن
أجلب لك البيض والفانيلا فهل فى هذا جريمة ، كنت أفكر بقتيلة ذرية
تقع على رأسى وتحمى البشر عن وجه الأرض مثلما أحبت الدناصير عنها ،
هل فى هذا جريمة !

سكت فجأة مثلما انفجرت ، رأيتهما تبسمن لى فى المرآة دون أن تلتقى
بالا لهيجانى ، لم يعد هيجانى يثيرها منذ زمن طويل . ولكن ابتسامتها كانت
مانزال تؤثر بى ، وهى تعرف ذلك ، ولذلك غالبا ما لجأت الى هذا
السلاح . وأعقبت بحنفية بطريقتها الخاصة :

— ماذا جرى لك ؟ هل تريد أن اعيد لك عصافيرك التى هربت منك؟

وانتقلت لى عدوى ابتسامتها ، فقلت حائقا وبما تبقى لى من غضب :

— يكفينى الواحد الذى عندى منها .

— وقع . وابنك لا يختلف منك . ليحدثك بنفسه عن البزاعات التى
تنفوه بها اليوم !

— عفارم عليه . ماذا قال ؟

— وصف لى كيف ... ينشأ الانسان !

— ومن ادراه بهذا ؟

لا يعترف ولكنه يقول رأيت قطا وقطة يمتعان طفلا لهما ...

— وما البذى والغريب فى هذا ! قصة معتادة . الغريب ان لا يفكر
فى هذه القضية ...

— انه يكذب . لقد اطلعه أحد اصدقاء السوء على تفاصيل العملية الجنسية بحذائرها . ولم يشأ الاسترسال في اعترافه الا بعد أن وعدته بأنك لن تعرف شيئا من الأمر . ولكنه يرفض رغم ذلك البوح باسم صديق السوء ذاك . ثم الا تعترف أخيرا أن هنالك أمورا يجوز التفكير فيها وأمورا لا يجوز التفكير فيها ، في عمر معين على الأقل !

— كل الامور تشبه سؤال البيضة والدجاجة . هيا ، الى العشاء ، باخ يعزف في بطنى . لمساذا لم يعد غسان حتى الآن ؟

تلمست من الاشتباك في نقاش مع ام غسان فالتقاش كما يتفق على مع امرأة لا ينفع ، لانهم لا يردن التوصل الى حقيقة ، بل الدفاع عن وجهة نظر معينة محددة سلفا رسمتها بايماءات سيقاهن ، وتبينها على أنها الحقيقة نفسها . ولكن اتجدهن يختلفن في هذا عن غيرهن من البشر ، والا ما الذى لم يعجبها في الديناصور الذى اشترته لفسان ؟ لا ، والانكى أنها تعمل معى في دائرة للبصوت الجيولوجية ، ومرشحة للحصول على بعثة الى سانت لويس بالولايات المتحدة الأمريكية ، واذن سمعتها تجيب بنبرة نكدة متعنتة وهى تضى الى المطبخ :

— زعل الالفندى وهرب الى الشارع لآنى وبخته وأردت ضربه . اذهب وجى به ...

في الشارع كان المساء قد تحول من الرمادى الى الأزرق على وشك التحول الى النيلى ، جلت ببصرى فى أرجائه فلم أجد أثرا لغسان . توجهت الى الفسحة التى جعلها الأولاد ساحة لكرة القدم فلم أعر على أحد ثمة . نظرت الى ساعتى ثم عدت ادراجى قاضدا دكان أبى غريب . ومن مبعده ، لم أميزه فى نور المصابيح المتهرب من الواجهة الى الرصيف . الا أننى سمعته بعد لحظات ينادينى من مقربة فى الظلام الكدر . فتوقفت واستدرت اليه وينبرة جد طبيعية ، سألته :

— أين كنت ؟

فأجابنى بصوت خال تماما من الشعور بالذنب :

— عند بيت عمى .

هذا يعنى أنه شعر بارتكاب جرم ، ذهب الى بيت عمه فتعشى معهم ، النصف بعد الساعة ، موعد عشائهم ، ضمن لنفسه فرصة عدم الاقتراب منى أو من أمه طيلة المساء وأوائل الليل ، فى صباح الغد سيكون ذنبه أخف ، يسارع الى المدرسة ، وعند الظهر تنسى فعلته تماما . الهرب دائما ، تلك هى طريقته فى حل مشاكله . ولكن الغريب أن يخلو صوته من أى شعور بالذنب ، واقترابه منى تون تردد . سألتى بذات الصوت كما لو أن شيئا لم يحدث فى البيت البتة :

— لم لم تشتري لى هدية ليوم غد ؟

ها ، نهبت الآن سر أقدامك ! تظن اننى عائد لنوى من طلعة العصر ، فلم ادخل البيت بعد ، لم اكتشف بعد فعلتك الجديدة ، اذن ...

أردت أن اداعبه قليلا ، فقلت :

— لقد أخبرنى الديناصور أنك قمت بعمل شائن ولذلك عدلت عن فكرة شراء هدية لك ...

سيطر خوف على ملامح وجهه ، وقف فى مكانه شبه جامد ، يحاول فهم مغزى كلمائى وفك الفسازها . قال :

— الديناصور ؟! ومن هو الديناصور ؟

دون أن ابتسم ، أضفت ، كائى أخطب مديرتنا العام الذى يعاملنا أحيانا كأطفال له :

— ألا تعرفه ؟! انه كاشف الخبايا ! اذا لم يسلك الانسان كما يحب دخل بيته ونفسحه ...

اقتربت منه وتناولت يده بيدي فسلها طائعا . وسار معى صامتا ، سألته بعد لحظات :

— لعبت اليوم فى الهجوم . أم فى الدفاع ؟

مرت فترة دون رد . ثم رفع رأسه نحوى ناظرا الى غير فاهم ، فكررت سؤالى . أجاب بحماسة مفاجئة :

— الكلاب أبناء الكلاب لم يدعونى اللعب معهم اليوم ، قالوا ليشكل الصغار فريقا خاصا بهم ...

— ألم أقل لك ان لا تشتم أحدا ولا ترفع صوتك ولا تكذب فى كلامك ؟

لم يرد على بشيء . كان قد سحب يده من يدي خلسة ، وسار فى الظلام الى جانبي غير عابى بى خلافا لما اعتاد عليه ... غدا على أن أنهى مع الآخرين كتابة تقريرنا عن النقط المحتل وجوده فى منطقة الشعب ، اذا أثبتنا بالأرقام أن كميته تفازل التجارة ، علينا أن نضع فى الحسبان أيضا إمكانية تهجير الشعب الى مناطق أخرى : غدا على شراء اطارين جديدين للسيارة قبل أن يفرق القديمان الاماميان بنا فتخلق اراجنا الى الساء السابعة دون عودة ؟ جهاز التسجيل مكسور وعلى غدا استعارة جهاز الجيران والا ... طلبت أم غسان بدل المساء لبنا ، بدل اللبن فيديو ، ... وانتهت على صوت غسان يتصاعد قريبا خفيضا بطيئا جادا كأنه يخشى ارتساظ مخلوقات خيالية ناهت حولنا فى الليل :

— ابن وجدت الديناصور ... وماذا قال لك حقيقة ؟
أى ديناصور هذا ! وماذا قال لى ؟ ... ابتسمت فيها بعد فى العتبة
بينى ونفسى فقلت خشية تصويره اننى اكذب عليه محاولا الايفال
فى مزاحى ليفهم اننى انما كنت أمزح وحسب :

— تحت شجرة قريبة من جامعة المستنصرية وجدته ، قال لى ان
غسان عذب أمه اليوم ، ثم انتفض الديناصور بعد ذلك لغضبه الشديد
وتحول الى ديناصورات صغيرة كثيرة ملأت الشارع ، منها الزرقاء ومنها
الصفراء ، بعضها يتكلم الانكليزية وبعضها الآخر يتكلم الفرنسية والالمانية ،
ألم يصادفك واحد منها ؟

ظل غسان صامتا ، نظرت الى وجهه فرأيت مزموماً الشفتين ، معقود
الحاجبين ، مضيق العينين ، فماذا يعصى على فهمه ؟ أم تراه عاد يحلم من
جديد بتسديد ثلاثة أهداف متتالية على حالى الهدف لبحرز أعجاب
الصبيان الكبار الى الأبد .. لم يبد عليه على كل حال أنه هضم
مزحتى ، نهل كان يخشى عقاب أمه اذن ؟ ...

قبل أن نصل البيت توصلت الى نتيجة : الأفضل أن استعريض عن
السيارة بدراجة ، سوف يضحك الجيران فى البداية لكنهم سوف يعتادون
على ذلك كما يعتادون الكذب ، اذا استقطعت أن توفر شيئاً من الراتب
لـ « هوم » الصيف تبطله السيارة كلها عطست او عاتلت ، دائماً
محتاج مهتاج رغم الراتبين الطيبين ، نهل سبائلى يوم لا أشعر فيه
بالحاجة ! ... لا اعتقد ، الممر يكاد ينقضى والحاجات فى ازدياد ... كل
هذه الهوم بكثة والتفجرات الذرية السـ ٩٠ لمسام ١٩٨٠ وحده بكثة ،
ستفلق الكرة الأرضية يوماً ما ورب العباد ، وبذلك يستطيع سكان
كل نصف أن يروا بيسر طبقات الأرض فى مقطع النصف الآخر ... بداعة
... لا حاجة لجيولوجى آنذاك ، كل المواد الخام أمام العين ، أغرف
ما شئت من كتوز النصف الآخر كما لو تفرفر بملقعة ، لن يكون هنالك
عملتان يحاسبونك على ما تفعل ... صوت غسان مرة أخرى ، عالياً
وانتقا هذه المرة :

— تحت الأشجار يعيش شقاق البطون ، فماذا يفعل الديناصور
هناك ؟ أنت تكذب اذن .

أعوذ بالله ! متى يميز هذا الولد بين الجد والهزل ، وكيف تستطيع
انهامه أخيراً أنه لا يجوز الكلام بهذه اللهجة الخشنة ، مع الوالد
بخاصة ؟ ليس أمامك الا طريقتان : إما الاعتراف بأنك كنت تكذب عليه
نعملا وهذا الأمر مخوف بالمخاطر ، وإما مواصلة المزاح ليفهم هذا الابن
العساق أخيراً أنك كنت تمزح ، تمزح ، لا غير ، خلت الدنيا الملعونة هذه
كما يبدو من المزاح . واثن :

— ان كنت لا تصدقنى اذهب الى البيت وافتح الدولاب ستجد واحدا من تلك الديناصورات ينتظرك هناك ليفضح وقاحتك

ودون أن يدع فترة من الصمت تتسرب الى كلامى انبرى غسان قائلا بحمية وقد دب الحماس فيه كلية :

— وكيف نستطيع أن نفهمه اذ كان الا يتحدث الا بالانكليزية والفرنسية والاسبانية !

قلت جزعا :

لا تخف ، انه يقلم العربية أيضا ، واى تكلم !

فنبهر غسان مستاء مهتاجا :

— وماذا يستطيع أن يقول لك عنى ؟

وانزلت الى محاورته دون انتباه منى :

— انه يعرف كل شئ ، ويستطيع أن يقول كل شئ ، وان كان لا يستطيع أن يفعل أى شئ !

بانت نظرة غاضبة حاقدة جميلة فى عيني هذا الابن الغريب وهو يقول :

— طيب . سأحدث اليه وارى ماذا يستطيع أن يقوله عنى !

فقلت عند عتبة الباب آملا أن يفهم أخيرا ، وقد بدأ صبرى يعيل :

— ولكنه لا يتحدث مع الومحين ، سوف ترى .

غير انه أمسك بى من يدى قبل دخول البيت ، وسال والخوف ظاهر على وجهه :

— أهو من الأئس أم من الجن ؟

صيفة سؤاله ذكرتنى فى الحال بالف ليلة وليلة التى اقرا له منها . مقاطع — قبل النوم ، ثم انه الحف بسؤال آخر :

— كم الوقت سوف يبقى فى بيتنا ؟

تبالك أيها اللعين ، أراك ورطنتنى فى حديث ما أردت به أن بجرى هذا المجرى ! هذه هى الخرافة التى تدعو لها يؤمن ابنك بها الآن ، أن قلت له أنك كنت تمزح حسب اعتبك كاذبا أبد الدهر وانهارت الجسور بينكما ، وأن تركته يؤمن بها ماذا كانت النتيجة ؟ .. لا تجرى ؟ لنر النتيجة إذن ...

— انه ديناصور فقط ، ليس انسانا وليس جنا ! وهو في البيت ، لا تستطيع طرده ، ولا يستطيع هو أن يخرج منه بنفسه ... بقاءه يعتد على خلقك .

لسم يسألني غسان ما اعلبنى بدخول الديناصور الى البيت ، ما ادرانى باقتحامه دولاى الملابس ، لم يهتم من التفاصيل الا بالضرورى منها ، وعندما أصبح فى الهول تلفت حواليه حذرا دون أن يعيبا لانه وكأنه كان يتوقع أن يجد الديناصور جالسا على القنفة امام التلفزيون ، او يقرأ فى كتاب تحت مصباح المطالعة فى الزاوية ، ولما لم يجد شيئا جديدا طرا على البيت ، رعى الى نظرة متحدية سريعة ، ومضى الى غرفة النوم ، فقبعتة على مهل ... وجذبه فاتحا ابواب الدولاى الثلاثة على وسعها يبحث فى أرجائه ، وكان الديناصور ينتصب فى الخانة العليا برأسه الصغير وذيله الضخم ، كشاهد بنفسى من قضية منسية ، مددت يدي بهدوء نحوه كائننى كنت أخشى أن يلتفتها بشدته الكاسح : وليكتشف غسان كل الحقيقة بنفسه وفى الوقت المناسب ، ولكن هذه الحركة أيضا جعلت نعلها فى وجه الصغير اذ تدلت شفته السفلى فى الحال وفغرغاه فيمسا اشمعت عيناه انبهارا ، يا رب المعبورة هذا هو الديناصور ، انظروا اليه ، انزلته بتبتل وخشوع ، وجعلته قائما أمام وجه غسان الذى لم يكن قد رأى بعد صورة هذا المخلوق فى مجلة أو كتاب . فتبلى شكله الغريب والوانه الصارخة بصمت ، ومد يديه اليه ناظرا الى فى نفس الوقت كأنه يسألنى ما اذا كان ممكنا الإمساك به . ادنوته قليلا منه فأحاطه بكفيه متهيبا . ثم قال بعد فترة طويلة من الصمت :

— لماذا لا يتكلم ؟

بصوت خفيض أجبت :

— هل نسيت ؟ انه لا يتحدث مع الوثقين !

أعاده بعد قليل الى يدي بهدوء ، دون أن يرشح نظرته عنه ، وقد تورد وجهة انفعالا ، ثم وضع ذراعيه وراء ظهره علامة الاستسلام ، منتظرا ما سافعل أو انصح عنه . فأرجعت الديناصور الى الدولاى بذات الهيبة والخشوع ، أغلقت ابوابه بتأن وحرص . ونظرت الى غسان وكأننى أقول له : « أرايت ؟ هذا هو الديناصور القدير القادر على كل شيء ! » ... وخرجت من الغرفة .

كانت أم غسان تضع لنا العشاء على المائدة فى المطبخ ، وفى الوقت الذى رحت ألقى نظرة على برنامج التلفزيون فى الجريدة لأرى ما اذا كان فيه ما يستحق المشاهدة . كان غسان قد انتهى من غسل يديه ، واستبدال ملابس ، والجلوس الى المائدة ، دون أن ينبس بحرف

أو يصدر منه صوت . وظل جالسا في مكانه يحدق في الأطباق الفارغة وقد انكبش على نفسه : هذه الحالة عنده أمرتها جيدا ، هنالك فكرة استولت عليه تباهى ، شكرا للدينصور الذى جعله هادئا هكذا : أتبهنا تنساول العشاء وكأن ابنى رضيع الملائكة ، اغتسل ثانية ، ثم صعد الى غرفته دون كلام محاذرا حتى أن يصدر لدشدشاشته خفيفا ... كلا ، مثل هذا الهدوء والاتزان لا أريدهما له ، اننى أشعر بالقلق عندما يحاول ابنى أن يكون متفعلا بصورة فائقة للعادة ...

تبعته بعد نصف ساعة الى مهبجه ، يا للعجب ! منكب وراء منضدته على دروسه يحضر فيها رغم أنه يوم خميس ! لم أجد ما أقوله ، فعدت الى كتابى أمام التلفزيون .

فى الصباح شعرت بباب الغرفة يفتح مرتين ، ثلاثا ، لكنى واصلت النوم على عادة يوم الجمعة : ولكن غسان خلافا لعادته لم يجرؤ على ابتقاضى لطلب مصروفه اليوى . انتظر ، يا للعجب ، حتى نهضت من الفراش فبادرنى ابن الملائكة بتحية الصباح : وكان قد انتهى من فطوره كما يبدو . وأرتدى لباس العطلة (الرسمى) المفضل لديه : دشداشة ، سترة ، حذاء الرياضة . وجلس يقرأ فى كتاب الحساب المكروه لديه ! ماذا حدث لابنى ؟ كل هذا العقل مرة واحدة ! أخشى أن يكون الدينصور قد أصابه بلوثة . سألته ملامطا :

— عجباً أنك لم تذهب اليوم للعب كرة القدم ؟
فرفع رأسه عن كتابه المدرسى وقال بصوت هادىء متزن النبرات :
— أريد قراءة دروسى أولاً ...
وانزل رأسه ، وطفق يقرأ ثانية ! ...

مر نصف النهار وهو على هذه الحال من الرزانة ورجاحة العقل ، حتى أن أمه أخذت توجه نحوه ونحوى نظرات متسائلة قلقة وهى تقوم بأشغال البيت ، لكنها تسألنى : ماذا جرى له ؟ فكنت أرفع حاجبى جهلا . وهمسرت لى مرة وقد جاورتنى قرب مصباح المطالعة :

— أرايت ؟ هذه هى نتيجة الشدة التى استعملتها معه أمس ، قلت لك ألف مرة : اللين لا ينفع !

أرئت أن أحدثها عن مفعول الخرافة والدينصور ، ولكنى كنت أعرف أن النقاش مع امرأة لا ينفع ، فهزرت رأسى متظاهرا بالوفاة ، ولم تكن أم غسان تعلم بها دار بينى وبين الولد حتى ذلك الحين ، ولم تعر الأمر اهتماما كبيرا عندما استفسر غسان منى بعد الفداء مترددا ، وقد تعب من كونه قد حافظ على هدوئه كل هذه الفترة الطويلة كما يبدو :

— هل سيتكلم الديناصور شيئا إذا سالناه الآن ؟
كنت طالما بالجو الهادئ المريح الذى ران على البيت بسكون غسان
نأرت أن أطيل من أجله ، لذلك أجبت :
— نصف يوم من العقل لا يقنع الديناصور أنك أصبحت عاقلا حقاً
ليتحدث !
تلهل غسان فى مكانه وقد سأم من العقل والجلوس فى البيت ، ذلك
واضح على محياه ، لجأ الى الحل المنشود :
— انتهيت من اعداد دروسى فهل أستطيع الخروج للعب كرة
القدم ؟

فنهقت وقد أشفقت عليه :
— بالطبع يا صديقى ، هياخذ درهما من جيبى وافعل به ما شئت !
نظرت امة نحوى بعد خروجه وقالت بلهجة نكدة :
— سيفسده لئالك ، ولسوف ترى .

خلال المساء ، وأوائل الليل ، ظل غسان هادئاً يتحرك فى البيت
كانه يخشى اصدار ضجة تصل سمع أحد ، يرمى بين الفينة والأخرى نظرة
جادة محايدة نحو الدولاب الذى يخفى الديناصور فيه دون أن يقترب
منه . تعشى ، وصعد الى غرفته ، من غير أن يشعر به أحد .

كان من المقرر أن نحتفل فى اليوم التالى بعيد ميلاد غسان السابع ، أخذت
أم البيت اجازة لها ذلك السبت ، وتركنا أمر دعوة الضيوف لغسان نفسه ،
كنا قد اخترناه قبل اسبوع تقريبا أنه يستطيع دعوة من يشاء من أصدقائه
فى الحرسه على أن يخبرنا بعددهم عند عودته ، وكان من المقرر أن يتقاطرون
على بيتنا فى الساعة السادسة من مساء ذلك اليوم . انشغلت أم غسان
طيلة ذلك اليوم بتحضير كمكة فخمة طرزتها بالزبدة والفواكه المجففة
المسكرة ، وأعدت شطائر من لحم البقر ، وأخرجت من القلة
العتيقة التى تخفيها فى غرفة المخزن الملحقة بالمطبخ ذلك الطرشى العالى
الذى تصنعه امة الرائعة ، وعلى العهوم أعدت نفسى ذلك اليوم لحفل
مهيب نويت أن أتوجه فى الساعة الثامنة مساء بربع زجاجة ويسكى اشتريتها
لهذا الغرض من أورو دي باك منذ فترة . من الكبار لم ندع أحداً لأن مثل
هذه المناسبات كلفتنا من قبل ما يعادل اطاراً جديداً للسيارة ، وهكذا فقد
حسب لكل شئ فى هذا اليوم حسابيه ، بل اننى استطعت مغادرة الدائرة
قبل أن يحين موعد الخروج الرسمى ، فكنت فى احسن مزاج ، وعلى أتم
استعداد للإحتفال بالمناسبة فى أبعد صورة .

مررت على بقالات الاعظمية فاشتريت فاكهة حلوة متنوعة رغم
اسعارها التى تجعلها مرة ربما ، أخذت قناني احتياط من البيسى والسفن
والكراش ، على الموم تبضعت من كل ما يمكن أن نحتاج اليه للمناسبة دون
اهتمام كبير بالميزانية ، ملأت خزان السيارة بالبنزين لأخذ الاولاد والبنات
من اصدقاء غسان فيما بعد فى نزهة بشارع ابنى النواس ، ورحت أفكر
وأفكر خشية أن أكون قد نسيت شيئا مما نحتاج أو نريد فقد قررت أن أجعل
من هذه المناسبة فرحة حقيقية كبيرة .

وصلت البيت فى أواخر الظهيرة تقريبا وكلى شوق ، رغم التعب ،
لرؤية غسان . لسوف أغمره بالقبلات اذا كان قد عاد من المدرسة ، أقدم
له الديناصور وأعترف بحقيقة خرافة الأمن ، حسن أن تؤمن بالخرافة
على أن تعرف فيما بعد أنها خرافة ، حسن أن تؤمن بشيء على الموم على
أن لا يمنعنا ذلك من الايمان بأشياء أخرى ، لا يصح أن أتركه على خوفه
من تلك اللعبة ، فالخوف لن يدعه يعبر عن ذاته بصورة طبيعية سيظل
يتظاهر بالهدوء والعقل ، حتى ينفجر يوما .

كانت الصالة هادئة ، استقبلتنى أم غسان بفتور ، بوجه لا اثر لحبور
فيه ، تناولت الأكياس منى بترأخ ودون حماس ... ماذا حدث ؟ كانت
توجه الى نظرة طويلة لائمة ، معقنة ، لكننى ارتبكت هتوة معيبة او
جرما ما .. ماذا حدث ؟ أخذت ما استطاعت من الحاجيات من يدي ومضت
بها الى المطبخ دون أن تسعبنى بكلمة ، عادت الى وفى عينيها نفس تلك
النظرة اللائمة ..

— الا تقولين ماذا حدث أخيرا ؟

بصوت غائر أجابت :

— غسان لم يدع أحدا من أصدقائه ولا يريد الاحتفال بعيد ميلاده ..
لم أكن أعتقد أن لمخلوق صغير كل هذا التأثير على مخلوق أكبر ،
سألت مندهشا خائفا :

— لماذا ؟

ظلت نظرتها لائمة ، مريرة ، خائبة . وردت بتهمك :

— اسأل الديناصور !

سلمتها بقية الأكياس والحاجيات وأنا أشعر يتمزق عاطفى ينخرق
الى علاقتى بابنى ، استفسرت :

— ماذا أسأله ؟

فافتريت شفتها عن ابتسامة لا روح فيها ، وأعقبت بذات النبرة
المتهمكة :

— اسأله على الاقل ، لماذا انقرضت ؟

بدأت طريقتهما في الحديث والغازها تثير أعصابى . فككت عقدة الرباط عن رقبتي ، وقلت غاضبا :

— مفهوم لماذا انقرض ، لأن عقله لم يستوعب المتغيرات الجديدة التى طرات على الدنيا ، لأن ضخامة جسمه لم تتناسب وصغر عقله . ولكن ، ماذا حدث فجعل غسان يتصرف هكذا ؟

— لقد اكتشف كذبتك ، والا لم المدارس والأفلام الكرتون والمجلات وكل الهواء الذى يتنفسه ، ما كان عليك أن تستهين بعقله الصغير هكذا . هتفت خائبا :

— أين هو ؟

أجابته أنه مسبلة أجناتها ، وهى تشير الى الطابق الثانى :
— فى غرفته .

ولكنى أردت لذهنه أن يتوسع فى احساسه الأشياء والمعانى ، أردت له الخير على العموم ! يجب أن يفهم هذه الحقيقة ، سوف أحمل ، الديناصور اليه ، واتكلم مع غسان ، انه هديته وإن كان يخافها ... مضيت الى غرفة النوم قاصدا الدولاب ، تمثرت فى طريقى بحاشية السجادة ، تداركت امرى وتجنبنت الوقوع ، وجررت راکضاً الى الدولاب ...
فتحت بابه .. كالت المفاجأة تصعقتى !

كان الديناصور بلا رأس !

تصورته فى تلك اللحظة بالذات ديناصورا حقيقيا من لحم ودم ، يختلج وينتنض ، مما سبب لى ربما غير مفهوم !

مرت فترة لم أع طولها حتى استطعت أن أمد يدي ببطء ، فالتناول جسده الضخم القوى المكين وقد أصبح خواء ، ثم مددت يدي الأخرى وتناولت الرأس الصغير المقطوع ، الذى لم يكن يناسب أبدا حجمه الكبير حقا ... كانت زوجتى تقف عند باب الغرفة تنظر الى بحيراد ولا ببلاة ، قالت ببرود :

— لم انتبه له يأخذ سكين المطبخ الا بعد أن كان قد فصل الرأس عن الجسم ...

فهزرت رأسى بأسى قائلا :

— ولكنه ليس الا أمس كان يخافه كل الخوف !

فعلقت زوجتى دهشى ، وبذات البرود :

— بيد أنه اكتشف اليوم حقيقته فى النهاية !

يوكيو ميشيما

وأحلام الوجه القديم

د. محمد حافظ دياب

اكتشاف أعمال روائية لبلد آخر ، مسألة مثيرة للمتهمين عندنا بشئون الأدب والنقد ، خاصة عندما يكون هذا البلد هو اليابان ، والروائي هو **يوكيو ميشيما** (١) .

وميشيما يتخذ موقعا متميزا في خارطة الكتابة اليابانية خاصة ، والعالمية بعمامة ، من خلال اعتبارين : **أولاهما** ، كونه انتظم في صف النضال ضد سطوة النمط الثقافي الأمريكي في بلده ، **وثانيهما** ، محاولاته الدائبة والمتعددة التي تعكس هذا الموقف . فقد كان شاعرا ومغنيا وروائيا ومثلا ومخرجا سينمائيا وكاتبا مسرحيا ، وبطلا من أبطال المصارعة ورفع الأثقال والمبارزة ، وقائدا لجماعة الجيش الامبراطوري ، وذواقا نهما لنبيذ « الساكي » الشهير !

ولد في طوكيو عام ١٩٢٥ لاهدى عائلات الساموراي ، واطلق عليه اسم كيبى تيك هيراواكا K. T. Hirawaka ، بعد استشارة المنجمين ودفع الرسم المقرر كمادة الأسر الارستقراطية ، ثم التحق بجامعة طوكيو الامبراطورية لدراسة القانون ، وعمل لفترة بعد تخرجه عام ١٩٤٦ ، غير أنه ترك العمل ، وغير اسمه الى يوكيو ميشيما Y. Mishima ، وقرر أن يكرس نفسه نهائيا من أجل خدمة المرش الامبراطوري ، والعودة الى يابان الساموراي الاقطاعية العسكرية القديمة .

له ثمان روايات ، وخمسة أعمال مسرحية استلهم فيها تكنيك الدراما اليابانية الكلاسيكية التي يطلق عليها «المسرح نو» No plays (٢) ، وكتاب في أدب الرحلات ، وعشر مجموعات قصصية ، وعدد مؤثور من المقالات ، وفيلم كتبه وأخرجه للسينما اليابانية بعنوان «الوطنية» Patriotism عن انتفاضة عام ١٩٣٦ ، وقام فيه بتمثيل دور الضابط الشاب الذي انتحر على طريقة الهيراكيري ، وهى نفس الطريقة التي أنهى بها حياته .

ومن أهم رواياته «اعترافات قناع» Confessions of a mask عام ١٩٤٩ ، و «العطش للحب» The thirst for love عام ١٩٥١ ، و «اللذة المحرمة» Forbidden pleasure عام ١٩٥٢ ، و «صوت الأمواج» The sound of waves عام ١٩٥٤ ، و «معبد المبنى الذهبى» The temple of the golden pavilion عام ١٩٥٦ ، ثم آخر أعماله التي اكملها يوم انتحاره وهى رباعية «بحر الخصوبة» The sea of fertility . وفى عام ١٩٦٨ ، كن من اكبر المرشحين للفوز بجائزة نوبل للأدب ، لولا ان اختطنها زميله الروائى ياسونارى كاواباتا Y. Kawabata (٢) .

ومما يميز أعماله الروائية ، ملاحظات قد ينوه عنها بما يلى :

١ - الاستغراق فى الذاتية لدرجة تضخى معها كتاباته الروائية أشبه بالاعتراف ، مع استعارة موقف المراقب ، حيث يتحول الآخرون الى مجرد ظواهر انثروبولوجية دخيلة على النسق القيسى لإبطاله .

٢ - ارتفاع نبرة التحليل النفسى عالية ، نتيجة تأثره بمدرسة التحليل النفسى الفرنسية ، وهو ما يتضح فى فقدان أغلب شخوصه الروائية للتوازن الاجتماعى واندفاعها الى البحث عن توازنات سيكولوجية معدلة .

٣ - استخدام صيغة وحيدة هى صيغة المتكلم المفرد ، حيث تجرى أعماله الروائية بأسرها على لسان البطل ، رغم ما يتخللها من حوارات تحل محل التأملات الذاتية التى لا تغيب بشكل كامل عن سياق هذه الأعمال ، فتأتى محرزة ، تشير الى لحظة لا بد من استرجاعها ، بهدف استكمال دلالات الموقف الحداثى .

٤ - طغيان نمط الشخصية المرضية Psychopathic ، والتركيز بشكل مبالغ على نواقصها ، وبالذات الاحساس بالعنائة والا تحقق ، لدرجة تضخى معها أعماله تمايزين نظرية لحالات نفسية .

٥ - تداخل موتيفات الأشكل الفنية اليابانية التراثية مع المعطيات المعاصرة لجنس الرواية الحديثة .

هذه الملاحظات التي حاولنا رسمها بسرعة ، تسوغ لنا اكتشاف ملمح الانطباعية في كل نتاج ميشيما الروائي . انه يعرض ما يراه في لحظة معينة وفي مزاج مخصص . ويقدم قضايا فردية تحمل احساسا عاطفيا غنيا بالوطن والتراث ، وبغربة حادة ربما كانت من تأثير الموجة السيكلوجية . قد تنسم أحيانا ببعض الغموض ، لكنها غالبا تملك قصدها في البوح ، وقد تستخدم أسلوبا لغويا حسيا ، لكنها توحى في النهاية بماطنية مبطنة . ان أعماله تهتم أساسا باللمحة الآنية . اللحظة الهاربة ، وهي لهذا قد لا تهتم ببناء حبكة قدر ما تستهدف التأثير المطلوب ، اذ : .. لا يكاد يهم من وجهة نظري — ما اذا كان التكنيك صادقا أم لا . لقد خدمني اذ صار جسرا ادفع فوقه رواياتي ، وما أن أنجح في اجتياز الجسر ، لا يهمني بعدها أن ينسفه النقاد أو ترتفع أشلاؤه الى عنان السماء » (٤) .

ان الرواية عند ميشيما هي انكشاف على الواقع واغتراب عنه في آن :
يأتي انكشافها من طموحها لتجسيد الواقع الياباني عبر استعادة علاقاته ، ويجيء اغترابها وليد معاناة فكرية تقف عند حد الاستعادة وتساند التقدم .

في « اعترافات قنّاع » يستعاد سقوط العسكرية اليابانية عبر الجيشان الجنسي عند سونوكو البطل ولا تحقّقه ، حيث بين زهاوة وسقوط العسكرية ، وجيشان ولا تحقّق سونوكو ، تقع مسافة التفاصيل . ان ميشيما يلغع المساحة الوجودية في قلب وطنه وفي نفس بطله معا . يقول على لسان الطبيب الذي يعالج سونوكو : « ... واذن ، فبعد ذلك هناك علم اسباب الأمراض — الايتولوجيا ، ديدان الانسيبولوستوما وهي سبب شائع ، وهذه على الأرجح هي حالة الصبي .. لكن قبل ذلك هناك التلوث الذاتي » (٥) . هذا التلوث ليس فقط قاصرا على الأمراد . انه قد يصيب الأوطان كذلك . ان شذوذ سونوكو هو في انفصاله عن الطبيعة ، واغتراب الوطن في انفصاله عن الذات واعتماد الآخر .

وفي « العطش للحب » تلح البطلة في طلب السعادة : « الرطوبة الوحيدة التي ترف على حرارة الجسد » (٦) ، تبحث عنها حتى مع جندي أمريكي فلا تلتاقها .. فوجهه السمين ، وضحكته الجامدة ، وعروقه الناضرة لا معنى لديها انفراج الدائرة ، بله استكمالها . انه ليس الخبال من الاختناق ، بل المتواتر بها . انه استكمال الدائرة .

وفي « صوت الأواج » يدور النص حول مستويين : مستوى الحكاية او الأسطورة ، ومستوى الواقع . الأول هو حكاية الانسان في عزلته ، والثاني هو اغترابه في وطنه . ويدور النص حول التوحيد بينهما ، لكن

صدى نشيده يتشتت في طى البحر ، فيفلق قبه ويختفى . ثمة انفراج وحيد يتركه ميشيما : هو توق صبور ، ووئيد ، للانتهاء من سرداب الضياع ، والخروج منه الى حياة بذيلة ، اذ « ليست بى رغبة فى الخروج على سطح الجزيرة ، فيها هى مراكب الغرياء تقترب .. هل تعلمون لم هربت اذا الى القبو ؟ » (٧) .

وفى «المعبد البنى الذهبى» يظل القس حائرا بين تعاليم الشنتو وما يراه خارج المعبد .. « لم يعد هناك مؤمنون حقيقيون » .. هكذا يتساءل ، ويخيل اليه أن الامر فى حاجة الى مزيد من حضهم على اتباع التعاليم ، فيهرع الى المعبد ، ويلتقى (شعبه) ويقف بينهم متوعدا ، ويتهدج صوته من الوعيد ، لكنه رويدا يفقد حدته وحرارته ، ويعود الى تساؤله فى النهاية : « لماذا لم يعد هناك مؤمنون حقيقيون ؟ . ان القس هنا هو بديل الروائى Alter-ego الذى اختلطت عليه الأمور . ففى واحدة من تعليقاته ، يقول على لسان بطله : « ها هى الخطوط الأولى لهذه الحياة المتنافرة ترتسم ، ولا يدرى احد كيف تصير فى الغد القريب أو البعيد ولا ماذا ينتظر أصحابها من حظوظ ومقادير » (٨) .

وتعالج رباعية « بحر الخصوبة » مشكلة المجتمع اليابانى من خلال قصة اجيال أربعة لمائلة بكل تفاصيلها المأساوية وانكساراتها الداخلية . هنا يعيد ميشيما تضمين الماضى وصياغته . الأبطال يختلفون عن سابقيهم . انهم حلم الآتى متلبسا اطار الماضى . انهم القادم فى رؤية الكاتب لماضيه التقرير أيام يابان الانقطاع والساموراي والشوجن ، وكلها مؤشرات ليست حيادية . نهى تقف بعيدة عن توترات الولادة ، وتلوى قدرتها على التجدد . الايقاع الوحيد الذى تحاوله هذه الرباعية هى محاولتها الاقتراب من الزمن اليابانى ، لكنها بدل أن تأخذ الناضر الى المستقبل ، تعيده الى قرارة الماضى .

تختلف مع ميشيما هنا وهناك ، لكن رؤية مشتركة له تبقى ماثلة فى التفاصيل ، وتسمح لنسا باكتشاف منطلق يمكن من خلاله محاورة أعماله ، هى رفضه لسطوة الآخر الأمريكى . قد تتبدى مضمرة فى أحيان ، لكنها دائما توحى بنفسها .. فى توزع الشخصية اليابانية بين الحنين للماضى ومكبدة توترات الحاضر .. فى التآكل الحضارى نتيجة الاستغراق فى تمثيل الآخر الأمريكى .. وفى فقدان التحقق حتى فى أعضائه .. وتلك (حكاية) لابد من إيرادها هنا لوشئنا مزيدا من استيفاح رؤية ميشيما .

* زواج حضارى :

تلترون طوال « استطاعت اليابان فى عزلتها عن العالم أن تحتفظ بتقاليدها . فالعرش مقدس ، قام يوم غرق الله السماوات عن الأرض .

والإمبراطور هو سليل الشمس ، يسمو ويتصدر كل رعاياه بحكم الوهيته وقداسته . واليابان تتمتع برعاية خاصة من قبل الآلهة ، ورسالتها مكرسة لضم العالم تحت سقف « الهاكوايش » الواحد كى تتاح لسائر البشر التمتع بحكم الإمبراطور .

عبر هذه العزلة ، وبهذه العناقة ، ازداد الشعوب القومى نضجا وعتاقة ، حتى أن الديانة المسيحية ظلت سنين عددا تحاول أن تجد لها مكانا بين شعبيها . وخلال هذه الفترة ، استطاعت الاستقرابية اليابانية المرتبطة بالعرش تثبيت حكمها ، فانشأت نظاما طبقيا جامدا احتل فرسان الساموراي Samurai وتجار الشوجن Shoguns فيه أعلى مراتبه .

ويكنى للدلالة على هذه العزلة ، أنه وفي عام ١٦٢٢ ، حين أحست بنية أسبانيا لغزوها ، أن قامت بإبعاد المواطنين الأسبان عن أرضها وقضت على المسيحيين من سكانها ، ومنعت أى مواطن من السفر للخارج ، وأغلقت أبوابها في وجه الغرب مائتى سنة تزيد عقدين .

ويهل القرن التاسع عشر . يحمل أخطارا لم تكن في الحسبان : تهددها هولندا بضرورة فتح أسوارها للتجارة معها ، ويؤدى ضم كاليفورنيا للولايات المتحدة الى انفتاح شهية اليانكى الأمريكى على الضفة الأخرى من المحيط . ويكون الطعم حين يحمل القبطان الأمريكى بيرى Perrg هدايا أمريكية الى الإمبراطور عام ١٨٥٣ ، من بينها جهاز تلغراف ، ونموذج قاطرة . وينجح الفخ ، وتسكر اليابان : بدلا من الاصطدام يكون التثاقف Acculturation . لتتعلم اذا أسرار هذه التكنولوجيا ليكنها بعد ذلك ن تتفوق عليها . ويبدأ عصر الأحياء اليابانى، ويستولى الإمبراطور ميجى Miji على السلطة من أيدي الاقطاعيين والشوجن عام ١٨٦٨ ، وينقل العاصمة من كيوتو الى طوكيو لتصبح فيها بعد اكبر مدينة في العالم . ويشكل أول برلمان ، ويصدر « مرسوم القسم » الذى ينص فى أحد مواده على أنه ستطلب المعرفة من كل صقع من أصقاع العالم كى يزداد بذلك أسس الدولة الإمبراطورية العصرية قوة ، وينصب رجسالة هذه الفترة أنفسهم لاداء المهمة بحسكة وصبر يابانيين ، وتنشأ جمعيات «الرنجا كوشا» Ringa Kosha من جماعات الدارسين الذين سافروا الى الغرب وأتقنوا علوم الطب والنبات والفلك والجغرافيا ، ويتواعد خبراء أوروبا فى مجالات التربية والاقتصاد ، وتتكون قوة بحرية ضاربة . وتبدأ الأشكال التراثية فى الأدب اليابانى رحلة التغير وفقا لتأثيرات التكيف المطلوب والانتعاش الوطنى ، واتساقا مع نصيحة الإمبراطور : « كن طبيعية وفضل الصور الواقعية » ، وهو ما يبدو واضحا فى أعمال توزون شيمازاكي T. Shimasaki (١٨٧٢ - ١٩٤٣) ، وسوزوكى ناتسوم S. Natsume (١٨٦٧ - ١٩٢٦) ،

واوجاي موري O.Mori (١٨٦٢ - ١٩٢٢) . ويمكن بالطبع اضافة
اسماء اخرى ، الا ان المهم بالنسبة لهذه المرحلة ان تثير الطبيعة كان اشد
حسبا في تطور تقنية الرواية عبرها .

كان الهدف هو « اورية » اليابان Europeanization تهيدا « لتيين »
اوربا . لكن خيوط (اللعبة) تنقلت خيوطها من الاصابع . . يبدأ عقص
الشعر على الطريقة الاوربية : وارتداء الكيمونو فوق البنطلون ، او شق
فراك السهرة الى نصفين . وتحل المظلة الغربية محل نظيرتها اليابانية
المزركشة ، وتظهر الاعلانات في الشوارع تدعو الشعب الى تناول
لحم البقر المحرم تقوية للأبدان ، وتنتشر ملاعب البيسبول الامريكية ،
ويترنم اطفال اليابان بانشودة « كرة الحضارة » توضح مزايا الحضارة
الغربية ، حيث كان على الطفل ان يعد قفزات السكره بسرد اسماء عشر
مبتكرات اوربية كان من المعتقد انها شديدة الجدارة بالاقتصاد ، كمصباح
الغاز ، والآلة البخارية (٩) .

وهكذا استطاعت التكنولوجيا الغربية ان تسكن الوجدان الياباني ،
رغم محاولات التقليل الدائبة من هذا التهموس التي قامت جماعة التقليديين
على اساس من تعاليم ديانة « الشنتو » Shintu القومية .

ورويدا ، يسقط جانب من القناع في ضجيج الزيف والاصالة ،
وينسكب معه ميكانيزم الشعور القومي في حمة المجلوب ، حيث لم يكن
مانتشد اليابان مجتعا يستمد قوته من خصوصيتها ، قدر ما كان تمثلا
لصنعة بدت - في غيبة او تغيب وجدان يلجم آثار هذه الصنعة - امشاجا
فولكلورية وطموحا نيثة .

وتزداد الاعراض العسكرية اليابانية تخبة ، وتبلغ المطامح اوجها ،
ويظهر في الأفق حلم السيطرة على القارة الآسيوية تحت شعار تحقيق
الرخاء أو « الهاكوايش » .

كان الحلم في حالة تحقيقه يرمى الى وضع يد اليابان على كاوتشوك
ماليزيا ، وبتروال الهند ، وأرز الفلبين ، إضافة الى المنشآت البريطانية
في هونج كونج وسنغافورة . ويشعر الياباني الأمريكي ان الشريك الآسيوي
بحاجة الى « علفة » ساخنة » ، فيسقط قنبلتين ذريتين على هيروشيما
ونجازاكي لتستسلم اليابان .

ويتغير التكنيك : بدلا من الاصطدام مع آسيا أو الغرب يكون التمثيل
ويعود أقوى مما كان ، معتمدا على امتصاص كل ما لدى المعامل الياباني

من قدرة على العمل الدائب ، وكل ما لدى الغرب من علم وتكنولوجيا . وبهذا المزيج من القدرة البشرية والقوة الآلية ، ورغم تحطم كل المؤسسات الصناعية ، استطاعت شركات خمس كبرى بعد ابتلاعها الشركات الصغرى أن تفجر قنبلتها التكنولوجية ، لتصبح اليابان الدولة الأولى المصدرة في العالم ، ولتورد لكل بلد ما اشتهر بصناعته ، فتبيع لسويسرا الساعات ، والجمعة لمانيا ، والأحذية لإيطاليا ، ولبريطانيا منسوجات « التويد » .

✽ أزمة المثقفين :

في إطار هذه الوضعية ، نمت في الأدب الياباني اتجاهات تعبيرية تنصف بالانتقائية ، وتمثل أشكالا منهارة من الرومانسية ذات الطابع الميلودرامي والعاطفي الفارط ، مقابل اتجاه آخر أطلق عليه أصحابه من « جماعة الانحطاط » اسم « الخراب الجميل » . وحرص آخرون — بينهم ميشيما — على أن يستمدوا الهلهم من « الأعماق السحيقة » ، وأن يحيطوا اليابان القديمة بهالة من « الجمال الشعري » ، فتغنوا ببطولة الساموراي والشوجن والين ، مقابل ألوان اليؤس وصنوف المسخ الذي فرضته غربة اليابان Westernization

وعلى أساس من معارضة هذه الاتجاهات ، نمت الحركة الاشتراكية التي استطاعت منذ الثلاثينات أن تحدث أثرا فاعلا ، وإن تصيب مزيدا من الانتشار والنجاح في صفوف المثقفين ، رغم محاولات السلطات الدائية لازالتها بعنف وقسوة بحجة تصفية « الأفكار الهدامة » . وارتفعت أصوات تحمل بشراها وانتسابها ، منها الروائية المناضلة فوكيوها هاياشي F. Hayashi (١٩٠٤ — ١٩٥١) ، وزميلتها ايشيوهيجوشي I. Higuchi (١٨٧٢ — ١٩٣٦) ، ممن قدموا أعمالا روائية تحقق الجبالي والسياسي معا ، وتربط التقدم بالإبداع بالتقدم ، والإبداع وظيفتها بقدرة الإنسان الياباني على التجاوز ، وعلى إطلاق فراشات مخيلته وطبور غضبه . بل أن كاتيا ثريا هو أريشيما K. Arishima لم يكتف بنشر أعماله ، بل وزع مزرعته التي ورثها على مستأجرة .

يقول عن هذه الفترة الناقد الياباني كئرو ناكاجيما K. Nakajima « كانت الفترة بين الحربين تزرع بكتاب موهوبين ، ولكن من الصعب تحديد الخصائص المميزة لهذه الفترة التي اتسمت بالصراع والشقاق . وقد تلونت نزعة التجديد التي عكست التأثيرات الغربية بكل من اتجاه القومية النامية والحركة الماركسية الأدبية . وقد وقع معظم الكتاب نهب ازيمات وذبذبات شخصية حادة ، كانوا أحرارا يعيشون الحرية الفردية ،

ولكن النزعة القومية والحربية التي كانت سائدة حينذاك أنت بالكثيرين منهم الى الضلال والحرية .. ولم يكن الشيوعيون هم وحدهم الذين وجدوا أنفسهم فئة خارجة على القانون ، بل كذلك اتهم آخرون بلثهم اصحاب افكار هدامة ، واضطر كثير من الاساتذة المخلصين ذوى الحساسية أن يستقبلوا ، وحكم بعضهم بارتكاب (جرائم فكرية) ، أما الكتاب والنقاد الذين لم يرضوا بالاذمان والرضوخ للفظام القائم ، فكان عليهم أن يختاروا الاعتقال أو يظلوا صامتين ، وفي ياسهم ، يتحولون الى العدمية والتفسخ والانحطاط . وقد تظاهر بعض الكتاب بالمودة مع القوميين ، ومع ذلك استمروا يشجعون نزعة انسانية جديدة واخلاقية ، إذ أن المقاومة الإيجابية للمذهب الحربى كانت أمرا يدا مستحيلا . وما زالت ذكرى هذه التجربة ماثلة في ذهن كل كاتب ناضج ، وهذا عامل هام اذا أراد المرء أن يفهم التيار الفتحى للقلق البادى فى الآداب اليابانية المعاصرة ، وقد كان الكتاب أثل خوفا من الحرب نفسها منهم من القمع السياسى الذى تجره وراءها . ورغم أن الصورة تغيرت ، إلا أن هذا الخوف مازال سائدا بين المثقفين (١) .

✽ هاراكيرى :

لم يكن فى الحسبان قط أن ينسحب ما جلبته اليابان من الغرب على ملامح الإنسان اليابانى ، وبالأذات أجياله الجديدة ، لتخلق فيه ثقافة هامشية ، وتقاليد مغايرة تماما لأصالة الأعراف اليابانية ، فيتولى اذابة انبساطها وتخفيف اكسرها .

ما بقى من ملامح الوجه القديم يبدأ فى عزف مارش الغروب . يختفى عبر دخان الآلة وفى ضجيجها مكشوف الفخذين . يحاصره محاصرة تامة محبوكة .. فيتحول مسرح الكابوكى الشهير الى متحف (١١) ، وتقاليد الجيشا العريقة الى مركز للفنون ، يحتفظ به اليابانيون ليفرجوا عليه السواح ويذيقوهم جرعات من خمر قديمة . ويظهر « الهيبى السمين » Round hippy الذى اختلط فيه العرق الأمريكى بالدم اليابانى ، وامتلات بطنه باطعمة الغرب من خبز وحليب وزبد ، بجانب طبق الارز والسك المفضل . وينتشر النايلون ، وجنرال اليكتريك ، وزمائن السايكايتريست ، وأجهزة التكيف ، والطقوس الدينية السرية ، وحشامات الحليب ، واقراص الـ I.S.D ، وملعب البيسبول ، ليزداد الضياع ، فالانسحاق ، فالغربة فى الوطن . وينظر جيل الستينات ويتلفت حوله : تخمة الآلة .. الإنهية المعلاقة .. المدن المعلقة .. القطارات عبر الجزر وتحت المحيط .. النفايات الصناعية تسهم الشواطىء ، وتلوث الهواء ، وتقتل الأسماك . هذا الهزال الحضارى

المدقع يحيا وسط تكنولوجيا بهرته .. كابوس .. لفظ من السوان
بلاهة الضوء في انسان العين اليابانية . فتكون ردة فعل البعض الى يابان
الشوجن والساموراي والاقطاع .

عبر هذا الخط يبدأ ميشيما كتاباته : يستنهض مافات قضاء على
الترهل الذى استبد بأصالة القلب اليابانى قبل أن يتوقف النبض فيه .
الطم بجوار هذا المختفى الحاضر يرقص فى وجه الشمس بحثا عن
شيء ما فى دفاتر المياه ضاع . المهمة تبدو - لو هلتها الاولى - ذات
جاذبية خاطفة ولاعة ، حين يكون الهدف هو النضال ضد غزو
حضرى يقترب من انهاء جذور شعبه وطمس وجدانه . ويقدر ما تتخذ
هذه المهمة شكل الحفاظ على الأصالة ، بقدر ما يكون البديل
مخيبا للأمل ، حين يضحي رجاء العودة لديه الى يابان الشوجن
والساموراي والاقطاع ، ويكون التصور هو ان التكنولوجيا الغربية
وليست العلاقة الانتاجية الاحتكارية المرتبطة بالامبريالية هى سبب العلة
وممكن السداء .

لماذا لم يغن ميشيما لهو طفل بئى أمه المقتولة فى نجازاكي ؟
لماذا تخاذل فلم يشارك عصابة الاشتراكيين اليابانيين الاحتجاج
ضد الغزو الأمريكى للفييتام ؟
لماذا التورية فى كتاباته والاغراق فى الذاتية ، فيها القضية واضحة
والجماعة كلها مستلبة ؟

ان ميشيما يتبع بحساسية ثورية مضادة .. انه بروفة الثورى
الناقصة حين يصير التغيير عنده نكوصا وليس تقدما .

من أجل تحقيق حلمه ، سمى ميشيما الى تكوين جيش خاص من
الشبان لم يتجاوز عددهم المائة . مرثهم على المصارعة وأساليب
القتال ، وصمم لهم ملابس خاصة ، وكان يعدمهم ليكونوا نواة الجيش
الامبراطورى ، الذى لابد فى رأيه أن يوجد ، وأن يقوده الامبراطور ليعيد
اليابان عصرها (الذهبى) أيام الساموراي . لكن وطاة المؤسسة تعصف
بحلم الفرد ، وتغيم على تبشير الطم . ففى صباح يوم ١١ ديسمبر ١٩٧٠ ،
ذكرى مرور مائة عام على صدور القرار الخاص بتقديس ارواح من يموتون
فى سبيل الامبراطور ، يلتقى ميشيما أربعة من أفراد جيشه ، ويهاجم
معهم مقر قيادة القوات اليابانية على تلال ايشيجايا قرب طوكيو . وهناك
فى غرفة القائد يركع على الأرض هاتفا بحياة الامبراطورية ، ثم يجلس
على كرسي قريب . يتحسس أمعاءه من الناحية اليسرى . يرفع سيفا
معه ليقتده فجأة فى بطنه . يبدنذذ وسلاطة تحت رأسه يخرج
واحد من أتباعه بلطة يهوى بها فى ضربة واحدة على العنق تنقص الرأس

وتتدرج . ينسلت النبض من العروق لتختفى من بؤبؤ العينين كل ما أحبه
ميشيما في اليابان وتطبق عليها الرموش : زهور الايكيناثا طافية فوق
الغدران .. قمة جبل سوميرو .. أصوات الطيور الكورية في رحلة
الشتاء .. فرسان الساموراي يستقون خيولهم من بحيرة شيجا أيام العز
القديم .. صفحات السوتراس المقدسة .. صبايا الجيشا .. حانات
الساكي .. أغصان الصنوبر ..

وصية ميشيما أن يحترق الجسد بعد الموت .. أن تمتزج بالشهادة
الشهادة . يجرى تنفيذ الوصية ، وتذروه الريح فوق بطن الأرض التي
أحبها بلا وعى . منها أتى . داخل سيلول جلدها القديم عاش ، وبسيفها
الاقطاعى انتحر ، حين أدرك أنه مات قبل ذلك من قرون ، وأنه تطلع الى
ماض لن يجيء ، وركض وراء رؤى راحلة ولت ، وعصر ذابل ، ومنتجع
قديم .

* الاحالات :

(١) ترجمة أسامة الغزولي مؤخرًا رواية « اعترافات قناع » . وقد اعتمدت الترجمة
على النص الانجليزي الذي قدمته ميريديث ويذري عام ١٩٦٠ ، وهو ما كان يجب أن يشير
اليه المترجم . انظر :

يوكيوميشيما : اعترافات قناع ، ترجمة أسامة الغزولي ، دار التنوير للطباعة
والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢

(٢) في تراث الدراما اليابانية ، وهو تراث قديم وممتد ، تمثل مسرحيات نو No plays
شكل الدراما الكلاسيكية . وقد قامت ويذري بترجمة خمس من هذه الاعمال التي قدمها
ميشيما الى الانجليزية ، انظر :

Mishima, Y. : Five modern no plays, trans. to English by
M. Weatherby' Lowe and Brydone printers, Ltd., London, 1961.

(٣) يعد ياسوناري كاواباتا Y. Kawabata (١٨٩٩ - ١٩٧١) من أبرز الروائيين
اليابانيين المعاصرين . عمل رئيسًا لنادى القلم الياباني ، وعضواً بالأكاديمية اليابانية .
نال جائزة نوبل للادب عام ١٩٦٨ بسبب معارضة الكتاب « البروليتاريين » في بلده . مات
بانتحرا .

(4) Dudley' D. R. and D. M. Lang (eds.) Oriental literature,
The Penguin companion to literature, Penguin books, Baltimore—
Maryland, 1981, p. 311.

(5) Mishima, Y. : Confessions of a mask, Peter Owen, London, 1964,
p. 92.

(6) Mishima, Y. : The thirst for love, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1954, p. 164.

(7) Mishima, Y. : The sound of waves, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1958, p. 277.

(8) Mishima, Y. : The temple of the golden pavilion, trans. by I. Morris, Peter Owen, London, 1957, p. 301.

(9) Marushkin, B. I. : History and politics, Progress publishers, Moscow, 1975, p. 207.

(10) Keene, A. J. : Anthology of Japanese literature, Penguin classics, 2 nd. ed., London, 1980, p. 211.

(١١) ظهرت مسرحيات الكابوكي لأول مرة في اليابان خلال القرن السابع عشر . والكلمة (كابوكي) تتألف من ثلاثة مقاطع هي « كا » وتعني الفناء ، و « بو » وتعني الرقص ، و « كي » وتعني التجميل . ولذا كانت مسرحيات الكابوكي عبارة عن مشاهد غنائية تمثيلية راقصة ، شأن معظم المسرحيات الآسيوية . وخلال العزلة اليابانية ، كانت هذه المسرحيات هي الشكل الفني الوحيد الموجود بها ، حتى دخلتها المؤثرات الغربية .
Ibid., p. 407. انظر :



قراءة في الوجه القرنفلي

محمد رضا فريد

وجهك يا حبيبتي
يجر فني في رحلة خصيبة عبر مدائن القرنفل
بزحف... يبتلى جياذ قبلتي
تهرع كل السوسنات تدفع الرحيق ،
تنشب الممارك ،
الصراخ كان نزفا يشعل السكينة العتيقة ،
القلب يحاول الخلاص ،
تسقط الموانع ... الداخل ... الخارج ،
القلب يمانق الغزاة ،

مهديا رتاج عشقى ،
فاضحا سر انحسارى

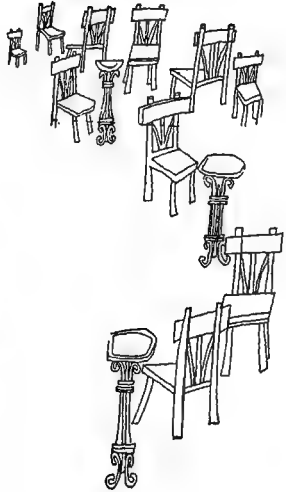
يزحف ،
هاهو القرنفل الوضى يعتل عرش الزهور ،
ينشر الكحل ... البخور ... أغنيات الموج ... قبلات المطر
مقتلعا معالم البهو وإبجدية الكتابة
مفتصبا رحيق ربات الخدور السوسنات
يلمع فى عينى ... أنتشى
يبسط لى كفيه
يغرسنى فى مدن القرنفل الوريقة
حزمة ضوء ... شرفة عشق ... نبعا
ندخل فى الأسر القرنفلى ... نكتوى

حببتى
ها أنذا أرسم وجهك القرنفلى فوق الواجهاة ... الحائلات ...
بين مرأتى وبينى ،

تاركاً عهد العشرة ... الديار ،
صادحات فيض قبرى ،
نازحا اليك يا حببتى

حببتى
يوقننى الشوك بأعتابك ،
أبرز التراخيص ... رحيق عرشك ... الأتائل ... الأوجاع ،
تشحذ الورود ... الشط حولى ،
أرسل الأثواق ،
تصهر المطارق ... الحصون ،
تفتح الممالك القصور ،
تدخل الوفود ،
تحمل المرحان والياقوت عقدا للقرنفل الوضى ،
أمنح الأمان فى الطواف ... فى المثل ،
شعري يمنح الغناء فى القرنفل ،
الأطفال ترسم القرنفل ،
المذارى تلبس القرنفل

حببتى
وجهك يا
مدائن القرنفل الأسنى الى نفسى .



لابورصا ننوفنا

سعيد الكفراوي

كان ابي الشيخ قد عمى ثلاثا في بحر النيل .. كنت طفلا صغيرا
اعشق النهر والحارة وجوادي الاشهب .. شرقت بالطوى وصرخت
مفروعا وانا اغطس في النهر .. صاح بي ابي : احمد يا ابن الناس ،
ماء النيل يرم العظام ، ولا يروى القلوب كماءه .. كان ذلك في زمن
الفيضان شربت الماء بطينه. وعلى جوانب الصدر تكونت جزر اسميتها
(الوطن) .

النيل ياتي من الجنوب حاملا الطحلب وورد النيل وجئت المغضوب
عليهم .. شاهدت في الليل قبرا قرويا يلوح مختلطا بدخان ، يركض خلال
النسب الشاحبة ، فوق الازقة العتيقة .. بعدها حلمت وفي الحلم يبيت
واخذتني جدتي في حضنها .. دفعتني ابي امامه فرأيت في شحوب الليل
ولمعة النهار الاولى جوادى الاشهب مشدودا الى سائتية بدور على مدارها
المغرب يثير في القلب التراب والاحلام .. حول (ركية) النار حكى لى جدتى

عن جنيسة شابة تظهر في كشف القبر على شط النيل تمشط شعرها وتغنى : يا عروسه يا عريس .. قال لى أحد العارفين : انها تطلق نفس النداء من الوف السنين .. قلت له : ألم تتعب ؟ قال : لم تتعب .. وكان عندما يغيب النهر رجلا يقولون : انه العريس .. لكنها سرعان ماتت من جديد .. خفت وهربت من عتبة الدار الى باب الحظيرة وجلست ارقب جدتي وهى تحلب بقرتى الصفراء ونادتنى وحلبت فى صدرى لين يقرتنى وكنت اشعر بدفء اللبن واسمع وشيثة .. بعد الحصاد أخذنى أبى الشيخ الى المولد ووشمنى على صدرى .. حماة وبئر معين ومزار لولى الله واسد يحل سيفا وينتظر .. على ذراعى اسمى واسم موطنى .. كان الوشم أخضرا كورقة القطن وكان يزهر لونه فى زمن الربيع ، وكنت اسمع آلة الوشم تنز وفي ساحة المولد أرى نساء ورجالا وأطفالا كثيرين وكانوا يفنون وعندما يكون أشمر انهم تعساء .. فى المرأة الصغيرة رأيت على صدغى حمامتين تهاهبان للطيران وتنضمان الى سرب الحمام العائد والذاهب تجاة المغرب والذى كنت انتظره عند القنطرة الخشبية ولما سألت أختى الكبير عنها قال لى ؟ انها طيور مهاجرة ولما سألتها الى أين ؟ .. قال لى : انه لا يعرف .. لاحظتها انتفض قلبى وعرفت معنى البكاء ومعنى الحنين ومعنى الهجرة .

ميدان يمعج بالخلق ليل نهار .. تمثال قديم من الصخر القديم لاله قديم .. محطة بخطوط طوالى .. كلويات آخر الليل تضىء صوانى واسعة مليئة بغذاء فقير وشارع تبدو نهايته مسنودة وحالكة الظلام .

تمثرت فى الأحجار الملقاة على جانب الطوار .. هبت ريح ينالير الشتوية وطوحت بفروع شجرة وحيدة مستسلمة لمساء المطر .. كان الشارع مقطوعا ، وخفت وحدى سبق وعرفت الخوف لكننى فى ايامى الأخيرة أخاف من الموت والغربة والاعتقال .. عادت وهبت الريح الشتوية من زقاق جانبى كالرصاص تحمل عن الزقاق .. انكشيت فى معطى القديم وحطمت بالشمس .. سمعت صوت أقدام تتبعنى فخفت وصعدت سلما صخريا يقود الى شارع (الجمهورية) .. سرت فى الشارع وحدى وقلت : الليلة طويلة والمطر لن يتوقف وآخر قطرات (عين شمس) ودع المحطة من ساعة .. عصرت معطى المبلل .. قلت : الآن لا تروش ولا ماوى والمتهى أنزل أبوابه واسترح .

توقف المطر قليلا .. خرجت من تحت البواكى وسرت بينا محاذيا شريط القرام ولم يكن ثمة دليل على ان الجو سيصفو وتظهر النجوم .. لكننى رأيتها تقف هناك بجوار حائط الصخر تلذ بشرفته العاليه لم أتبينها

اول الامر لكتنى رايت ثوبها المنفوش بالورود والسنابل الخضراء (تذكرت
وانا صغير اننى كنت اقطف هذه السنبلات واحرقها وافركها بيدي واذروها
فى الريح ثم اكل حباتها) .. خرجت من الضوء الشحيح سائرة نحوى ..
كنت اسمع صوت حذائها وهو يفوص فى وحل الشارع .

توقلت ايامى لحظة ، رايت عينها وشعرها المنفل وظل ابتسامه
مسيائية .. كانت دقيقة الملامح ، غريبة فى تلك الليلة المطرة .. قالت لى :

— مساء الخير ..

قلت ؟

— مساء النور .

تاملت وجهها فى الضوء الشحيح وشعرت بذلك الدقاء المفقود ..
وكان على ان اواصل المسير ..
قالت :

انها تاخرت .. قالت ايضا : ان الفيلم كان طويل جدا .. وان بيتها
بعيدا والمواصلات توقفت .. سارت بجانبى وكانت تتكلم بحماس غريب ،
لكنه حماس يختلط بمساحة من الحزن تصل قلبى

— تصور ان الفيلم كان ٢٤ كيلو وان رجل البوليس الأمريكى كبس
على البيت وكان صاحبه غائبا اعتدى على الفتاة بالقوة .. صمت قليلا
.. ثم قالت لقد كان شيئا عظيما .

قلت لها ان الجو يارد جدا .. وانها لاتزال تمطر .
قالت : كان العساكر يمسكون بالفتاة بينما كان يعتدى عليها لكنه
حينما صرعا كان وحده .

(ذكرتنى عينها بالثلاث نخلات والبئر المعين وصوت جدتى والمزار
القديم وفرسى الاشهب) .

قالت : شقتك بعيد ؟

اخذت كفى بكتها وسارت بجانبى .

قالت الليلة باردة .. سكنتك بعيد ؟

كئتنى عشقتها فى صباى الباكر ، وكنت اتطلع اليها طول الوقت
وكانت تحق فى وجهى بطريقة غريبة وكانت ملامح وجهى تثير فيها الرثاء
.. مدت يدها واعتصرت معطفى المبتل .

قالت : الباطو مشبع بالمطر .

(لو اننى استطيع ان اقام معها هذه الليلة)

قلت لها : اننى أسكن بعين شمس الغريبة .. وإن حجرى تقع على غيط نين شوكى وبالقرب من قريه تسمى (عرب الحصن) ببنيه على جبال قديمة وأن أهل القرية يبنشون هذه الجبال ، لكنهم لا يجدون فيها سوى حجارة عليها كتابات قديمة وغير مفهومه .. قلت لها أيضا : أن الشمس في هذه المنطقة لا ترحمنى وتظل تحرق فى عيني طول النهار .. وقلت لها أيضا لو تطلع الآن .. قلت لها أن آخر قطار قد فاتنى وأننى لا أملك إلا بعض القروش القليلة وأن والدى ما يزال مغرورا فى الطين ، وأن آلة الوشم تنز على صدغى وأن الرجال والنساء والأطفال ليسوا سعداء بدرجة كافية وأن الليلة باردة وأننى أود أن أذهب معها هى ، وأننى أكره هذه المدينة بدرجة مروعة .

أمدة رومانية الطراز تحمل كنيسة قبطيه تظللها اشجار كثيفة مظلمة يستقر فوق قبتها صليب حديدى .. ينبعث ضوء خفيف ويسقط على ملاك مغرود الجناحين .. تذكرت أنه فى أيام الاحاد تدق اجراس الكنائس وأنه فى أيام الجمع تدوى مكبرات الصوت وأن المدينة تروغ فى هذين اليومين .

قالت : انها ترانى بائسا جدا .

أخرجت علبة سجائرها واشعلت سيجارة ولى أخرى .

قلت لها : أن صديقى اسمة (عفيفى مطر) وأنه شاعرا مجيدا ، وأنه له ولد وبنت والولد اسمه لؤى أما البنت فقد نسيت اسمها لأنه هاجر وأننى كنت أحبها بدرجة كبيرة ... قلت لها أيضا : كلهم هاجروا . قالت لى : اننى مسكين ... وأننى اشعر بالبرد .

قلت لها : أن عمرى ٣٦ عاما وأننى عشت خمسة حروب ، وأننى وأنا صغير كنت أقف على تل عال على جسر النيل وأرى كشاشات ضوء فى السماء تكشف طائرات العدو المفجرة وأنهم كانوا يقولون أن جلالة الملك فاروق سيدخل تل أبيب غدا وأنه قد مرت كل تلك السنين ولم ندخل تل أبيب بعد قلت لها أيضا : أن اليهود يجلسون معنا الآن بالمقهى .

وسط المدينة الساحر .. ميدان التوفيقية بقعة من الضوء التى تضوى فيها البضائع .. سيارات لمهريين وفنانين متوسطى المواهب .. تجار سوق النهار فى زوايا المئاهى يحسبون مكسب المسعى الحرام الكسكس رفوفها وستوفها طائفة بضائع من كل لون ووطن .. قنينات ويسكى مستوردة .. حمالات صدور وفوط للعاذة الشهرية .. ثمار أناناس أخضر كأنه مقطوع من شجرة الآن .. سواح آخر الليل أهل المتع المحرمة .. لعب أطفال وجيوب مخدرة من أول عقار الهلوسة حتى أرخص حبوب أراذل المسطولين

.. داخل حيز الضوء الباهر كانت تجلس السيدة العجوز في آخر الليل بين فوح رائحة الطعام وزحمة أقدام السكارى متشحة بثوبها الأسود ملقاة بجانب الرصيف تمد يدها تتطلب الاحسان في آخر ليل القاهرة .

سبقتنى ودفعت بابا خشبياً كالح اللون .. انفتح الباب على حانة رخيصة يعبق في جوها دخان أزرق .. رجال عجائز ينامون على طولات خشبية ويسلمون بصوت مشروخ .. بينما امرأتان تجلسان بجوار الجدار المعلق عليه مرآة كالحة وصورة لفاكهة غريبة وقارورة خمر .. كان الصمت هو المسيطر وسحابات الدخان تتلاحق .. بين الحين يطلق عجوز قابع وحده آهة متأللة ثم ينخرط في البكاء ثم يصيح بأعلا صوته (لقد بات وحده) فتنهض إحدى المراتين وتأخذه الى صدرها وكان يكف عن البكاء .

خلف الساتى اليونانى مرآة كبيرة .. راعنى شكلى وشعرى الموهوش ومعنى المحيرتين ... بدفعة واحدة استقر الروم النارى فى أحشائى وسرى الدفء فى بدنى المفرور .. أحسست بأذى تلهب ويتدفق فيهما الدم ، بينما عينائى مركبتين على العجوز الذى تأخذه المرأة السمينة الى صدرها بينما يده تسقط حتى عجزتها .

خرجنا من الحانة .. كانت مياه الامطار تندفع بجوار الطوارات .. كانت المشاهد وملامح الاشياء قد أخذت تتوازن بفعل تأثير الروم الذى يتشربه بدنى حيث يتسلل الى روحى انتشاء مفاجيء .. داخل الممر التجارى ، وفى فتحة العمارة الكبيرة أخذتها فى حضنى وقبلتها على شفيتها .. استجابت لى والقت بنفسها فى حضنى .. كانت تقبلنى بنهم وعشق آخر الليل مشبوب بوهج مشتاق ، حينئذ بينها شفاتها لا تكف عن مطاردة شفائى فى ظلام فتحة العمارة المظلمة .. كانت تبحث عن الامان فى الليل الموحش الغريب وكنت أنتظر هبوب الرياح فى عصر الايام التى لم تظهر شمسها بعد .. انطلقت بداخلى صرخة .. غاودنى الخوف من الاعتقال ومن قراءة الشعر ومن أصدقائى ومن اليهود .. غاودنى الحنين الى السفر وإلى الطواف على الشواطىء البعيدة والعبث بالرمال .. باخت رغبتى تياما وانطانات ، وعدت للصمت قالت لى :

— مالك ؟

قلت لها : اننى اكره ابراهيم الوردانى . قالت : انها لا تعرف ابراهيم الوردانى .. قالت ايضا : انها من مدينة السويس وانها مهجرة وان والدها كان يعمل بالبحر وكانت توصله كلنا مسافر وكانت ترى الشمس رائقة جدا وطيور بحرية تطير فيها وكانت

المركب تذهب الى بعيد .. (من يومها لم يعد ومازلت أنتظره وكنت كل يوم اذهب الى البحر وامسك بيدي الماء وكان الماء يتسرب من بين يدي) .

أحطت خصرها بيدي ثم سبقتها بخطوات (كنت أرى في عينها ثلاث نخلات وبثر معين وصوت جدتي وفرس الأشهب وصوت أبى الشيخ) .
سرت بظهرى مواجهها لها .. قلت لها .. اننى أجلس على مقهى اسمه (لا بورصا نوفا) وأن ذلك المقهى يقع فى مر ضيق .. واننا جباة نتكلم فى الفن وفى الثورة وعن الوطن ... وأن ماضى كل واحد منا مقل بسنوات فى السجن .. قلت لها ايضا .. ان الحكام لم يضطهدوا جيلا مثلا جيلا .. .
وانه فى الظهره يأتى رجل له ذقن بيضاء يحمل تحت إبطه حقيته الجلدية المتآكلة ثم يجلس .. يخرج من حقيته الجلدية المتآكلة قلمه الفحم ويظل يرسم المازة .. قلت لها .. اننى كنت أنظر لحذائه وكنت أراه متأكلا جدا وكان يطلب من الجرسون طعابا لانه جوعان جدا وكان الجرسون يرفض أن يعطيه .. قلت لها أن المقهى يكون حارا فى الظهر وكراسيه تكون خالية بينما فى الليل يزدحم بنا وتعلو اصواتنا وتكلم فى الثورة والفن ونحكي عن الوطن .. ثم يفيسب منا البعض فجأة ثم يعودون أو يتكلمون عن الرجال فى نواصى الشوارع أو عن النسور والعقبان ثم يصمتون ويرحلون .. وتلوح بلاطات المقهى كبريعات الشطرنج وكنت أنظر فى عيونهم وأراها مليئة بالأسى .. وكنا نبكى فجأة وكان الجرسون ايضا وسيمنا ويشتغل عند الحكومة مخبرا .. وكنت أقص عليهم حلم الليالى الماضية عن جفاف النيل حيثما لن يكون زرع ولا خضر بعدها سيأتى الرجل من الشرق حيثما يخضر الوادى وكانوا يضحكون منى وينصحووننى بأن أتفطى جيدا أثناء النوم .. ونفهم أن كل ما يحدث له معنى واحد .. أن أمس كاليوم واليوم كالفد .. بعدها نقوم وتفيننا الشوارع .. قلت لها .. فهبت حاجة ؟ .. قالت لى .. انها فهمت وانها تعرف ابراهيم الوردانى .

هاهى القاهرة الفاطمية حيث سكنها بالحق العتيق .. دخلنا زقاق جانبى .. اتت زخومة الأشياء المكتسة داخل الدكاكين والحجرات المكبوسة بالأنفاس .. بلاطات الشارع قلقة يعطوها الوحل ومياه المطر .. محلات عطارة تطفح برائحة نفاذة متقلة على ضوء أصفر شاحب .. ينسرب من أسفل الأبواب وتأتى السعلات المشروخة . المريضة .. عربات يد مستقرة على الحيطان القديمة الشائثة ذات الحجر الصخرى .. مأذن مجلوب صخرها من الصحارى البعيدة منتصبه من مئات السنين .

باب بيتها وطىء ومترب وتحت بسطة السلم تجلس نسوة عجائز
حول نار مشتعلة يستدفنن ويثرثن .. عربجى يدرج على أرض الزقاق
الغير مستوية متخذا طريقه فى البدارى الى السوق البعيد .. تطلعت عيون
النسوة ناحيتنا وصمتن .. مررنا بهن ثم علا لفظهن .. انفتح باب
شقتها على ظلمة خفيفة .. اتى الدفء الى من الداخل .. أضاعت النور
بحجرتها .. سرير خشبى عليه ملءة بيضاء نظيفة ومرتبة .. مائدة
صغيرة وراديو صغير ودورق مياه ولقفيات معدة للعشاء .. ستارة
بيضاء على نافذة مفتوحة تطل على ليل الحى العتيق بجوارها صورة
لصغفور كئاريا يقف على شجرة جائئة عند طريق يلوح بلا نهاية .

خلعت قميصها فبان صدرها الفاهد .. أتى الحنين .. وجاءت سكة
السروح فى الأيام الماضية من العمر المنقضى والتي لم تبرح مخيلتى أبدا ..
تتفتح الزهريات ويتضوع النوار فى الربيع .. (لم تكن النسوة والأطفال
والرجال سعداء) .. بيننا جوادى الأشهب لا يكف عن الرمح فى فراغ
الحقول .. سنبلات القمح فى غيظنا الموروث يطوحها هواء يؤونسه الحجر
.. تتفتح الجروح التى لم تندمل يوما .. رياح العصر تدفع الى غلى
بالحنين .. لو أدرك الآن ما مضى .. لو أمسك بالشمس مرة ولم افارق
أيامى التى لم أحيها .

— ناكل ؟

— شربان .

سقطت عينائى على كتفها وصدرها المستقر فى مسوتين الدنلا
البيضاء .. موائى بعيدة ونوارس مجنحة وخطجان لأوطان مجهولة ...
وحدى أعبت بحصى الماء اندفع يائسا متاوما تيار البحر ، بيننا موجه
يلطم الصخر ثم يعاود انحساره ليلطمه من جديد .

طنا الليل من النافذة المشرعة .. قبلت صدرى وعادنى الحنين
.. كان حنيننا عطوفا .. مرفاء الأمان وحسود الزمن المنقضى (لو يتوقف
الزمن فى لحظته النهائية) .. أرض الوطن جسد منطرح تحت ضوء القمر
الفساير .. أشجار الشيطان المبتدة عبر الزمن يطوحها الريح بعد زخم
الصحارى وأيام الهجرة ..

قالت لى : خضى الآن .. خضى .

لكنه جاء .. لم يكن بشريا اول الامر ... خرج كحشرة بيت ..
استقامت نبراته ووضحت حروفه .. صوت بشرى يخرج من الكهف ..
كهف الليلة المطرة ..

نادية .. انت هنا ؟ .

انفمت واقفا وانا اصيح :

ـ بالشفقة أحد ؟

خرجت من الحجرة الى الصالة . أضأت النور وكانت تجلس هناك
.. على مرتبة مفروشة على أرض الصالة .. كومة قديمة من اللحم
تنظر الى لا شيء ويدها ممدودة على آخرها .

انفتحت بنفسى كل السرايب المخيفة بسجن (القلعة واجتزت كل
الأدوار الواطئة المتربة متخطيا كل الحيوانات الزاحفة تتلوى بجسوار
الجدران .. اندفعت خارجة من الباب .. صاحت بى .. لا تتركنى ،
أرجع يا مجنون انها لا ترى .

انزلت قدنى وهويت من بسطة السلم العليا الى صحن الدار ..
كانت النسوة مازال تنطلق حول النار ورؤسهن تتجه نحوى صامته ..
لم يكن هناك صوت فى اللحظة الأصوات أقدامى .. كنت مندفعاً فى أى ناحية
تبدو مفتوحة أمامى كانت قدمى اليسرى قد أصيت وربما كسرت ..
تساندت على حائط وتمنيت أن يذهب الألم بكل مخاوى .. خنت من الشرطى
وتذكرت اننى لا أحمل بطاقتى الشخصية .. كانت اذنى قريبة من نافذة
منخفضة واتانى صوت ينتحب .. كان لشيخ عجوز وكان شبيه بصوت
أفزره الظلام .. وتذكرت أبى الشيخ والليل مدى هائل لا يريد أن ينتهى ..
استلمت الشارع المؤدى الى المحطة .. كان المطر قد توقف وشبورة
خفيفة تسبح فوق الوحل بينما الألم فى قدمى حافر جواد يدب فوق لحم حى .

الميدان يستقبلنى بانوار البرتقالية واكشاكه مستسلمة لبرد
الليلة .. كانت البنات تبهى وحدها والام فاردة يدها فى النور الشحيح وكان
الوشم أخضرا على ذراعى باسمى وباسم موطنى وكانت الطيور مهاجرة
وكنا نتكلم فى السياسة والفن وعن الوطن وكان مكتوبا على الحائط
بلون احمر .. يحيا الوطن الموت للأعداء .. وكانت تلوح مقهى (لا بورصا
نونا) فى جانب منها مغترفة من زجاج معروض بداخلها لوحات وتماثيل

ووجوه من كل لون وصنف .. أمريكيان ويهود وفرنسييس وانجليز .. ناس
بكروش وناس صفر مهزولين .. صالة مزادات وقرع أجراس .. تباثيل
للالكة وتمائم وتلاذات فرعونية منهوبة .. اثاثات بيوت الاغوات وتحف
للمالك .. وصف تراويل على طرق المصارف فى عز شهر امشير ..
حيوانات محنطة داخل واجهة زجاجية .. بنقوية صيد وانعى ملتف على
عامود يطلق فحيحه فى الوهج المعادى .. عصفور ونسر وبيامة يعيون
مفقوءة .. كلاب مدربة وصحارى تحتضن بقايا عظام بشرية .. كانت
فترينة الصور كارض الوطن وكانت كل الصور ملونة وتحت الرؤيا وكانت
اعلا الصورة شمس باردة مخنوقة واناس كثيرين تخرج من الازقة تحمل
العلم المصرى .. وكنت انا القمص المذهب .. ارقب صورة العذراء مريم
بوجهها القمري .. لها ابتسامة كابفسامة امى .. شعاع يهبط من اعلا
صورتها وهى لا تكف عن الابتسام .. وكنت اناجيتها من وقتى هذه ..
اول النهار آخر الحياة .. ولعة خيسوط النهار تتسحب الناس الى
الشوارع .

يامعزنا ... يا أم المسيح .. كيرىاليسون .. يارب ارحم ..
كيرىاليسون .. المجد لله فى الاعالى وعلى الارض العوض .

إبراهيم أصلان

بين حدود الإغتراب وأزمة المثقف الثورى

محمد كشيك

(عن القصة الجديدة)

* مقدمة أولى حول البناء :

لا يمكن النظر للعمل الأدبى - فنيا - دون اعتبار لخصائصه المعمارية ، تلك التى تتعلق بالبناء ، وما يتعلق به من عناصر التشكيل الجمالى ، وطرائق الاداء المختلفة ، وكيفيات التعامل اللغوى فى ترتيب وانتقاء وصياغة التراكيب الأسلوبية ، والجملة القصصية ؛ لذلك فإن البناء بقدر ما هو ضرورة تقتضيها « الوحدة العامة » وسلامة القصور الأدبى، فهو أيضا جوهر العملية الإبداعية وحقيقتها الفاعلة ، بما يمنحها من أبعاد مختلفة « دلالية » رمزية .. الخ » ، كما أنه تعبير عن الشخصية : وعلامة على « البصمة الخاصة » وتأكيد للهوية الإبداعية فى تجلياتها الفنية ، وهو - فى النهاية - بمثابة العمود الفقرى ، والعصب الأساسى الذى يؤثر - بصورة بالغة التعميد - فى توزيع دورة الايقاع (النغمة الأساسية) التى تمنح العمل الأدبى تفردا خاصا وتهبه الحيوية والفاعلية والانسجام ، بما يؤكد تكامل العملية الإبداعية ، وتضافرها .

✽ عن بدايات لا يمكن تجنبها :

حينما بدأ « يوسف الشارونى » رحلته الإبداعية ، وأطلق رائعته الأولى « العشاق الخمسة ١٩٥٤ » فقد فتح مجالا واسعا للتأثير ، وأطلق العنان — ربما للمرة الأولى — للقصة المصرية القصيرة أن تجتاز طرقا جديدة ، غير آهلة ، ومسالك لم تكن مأهونة من قبل ، كما أنهما لم تكن مألوفة أيضا ، فقد تجاوز بإبداعاته المتنوعة تلك « التابوهات » المتوارثة ، والتي تحدد — سلفا — شكل كتابة قصة « محترمة » ، وكانت قصص مثل « أيام الرعب » ، « القيظ » ، « سرقة بالطابق السادس » و « دفاع منتصف الليل » بمثابة أرهاصا بروح جديدة ، استطاعت أن تصيب طرائق القصة التقليدية في الصميم ، كما فتحت — بصق رؤاها — آفاقا غير محدودة لتفسير النص الأدبى ومحاولة تقييمه على نحو جديد ، كما فتحت الباب — على مصراعيه — لحاملى مشاعل التجديد ، وسبحت بعد ذلك لجبل كامل ، أن يطرق أبواب عوالم جديدة ، ويمسك أيضا فى تلك الروح المختلفة ، التى بداها « يوسف الشارونى » وربما معه فى نفس الوقت الكاتب « ادوار الخراط » ولعل السبب فى عمق نفاذ تأثيرات « الشارونى » بكتساباته ، يرجع الى تلك النزعات « الكافكاوية » التى ميزت أغلب كتاباته ، بما فى ذلك من لجؤ الى منطقة الاستربات ، والهواجس والكوابيس يفترف منها مواضيعا لعالمه ، وذخيرة لقصصه ، بما ساعده فى تصوير أزمة المثقف — البرجوازى — وتناقضاته فى مجتمع متخلف . فناعت معظم شخوص قصصه تحت ضغوط قهرية لا سبيل الى تجنبها « انظر المطاردة فى دفاع منتصف الليل » أو الفكاك منها ، كما عانت شخصياته دائما من مشاعر الاضطهاد ، والشعور بالاحباط ، وفقدان الهدف والمعز « القيظ — العشاق الخمسة » وساد معظم أعماله احساس دائم بانفقاد الصلة ، والاغتراب عن الواقع والوقائع المحيطة ، ولعل هذه السمات بكاملها ، قد انتقلت — مع بعض التطوير — الى الجيل التالى ، فمن معطف هذه الاستربات ، والشعور بالالاجسوى والعدمية ، وخيبة المسعى والاحباطات المستترة ، خرجت ملامح تيار قوى ، افرز تجلياته متبلورة فى معظم أعمال قصاصى جيل الستينيات .

— ولقد كان الاحساس بالاغتراب ، هو القاسم المشترك الذى توزع عادلا بين أبناء هذا الجيل — وكان ذلك لأسباب كثيرة، متنوعة ، لعل أبرزها عزلة المثقف المنوط به عملية التغيير ، واحساسه الدائم بالمعز عن أحداث أى تأثير ، نتيجة لحجم المارقة بين الشعار المطروح ، وما يفرزه الواقع من تناقضات ، فكانت عزلة المثقف نوعا من الدفاع الآمن — ان صبح التعبير ، بعيد عن تلك الصراعات المحتدمة ، وازداد حجم هذه العزلة

ببرور الوقت ، فلم تعد انفصالا — يتيح مسافة آمنة — عن الواقع ، بل تعدت ذلك كله لتصبح عزلة عن الذات أيضا ، واستתר هذا الاتجاه يعبق على نحو سلبي حتى وصل في نهاية الأمر الى حد الرعب من مواجهة الواقع ، وتحدى مشكلاته بشكل أو بآخر ، مهما قد أفسح المجال — في ذلك الوقت — لمزيد من الغموض والتشكك ، وتفشى الفزع العدمية في الفن ، وخاصة (القصة القصيرة) .

— وربما كان هذا الاغتراب الذي تفشى بين أبناء جيل الستينيات في مضمونه من المواجهة السلبية ، والتعبير الرافض ازاء ما يتم من تجاوزات ، أو كان نوعا من ادانة تكني بالاحتجاج ، والانزواء داخل قواقع العتبية ، والتجريد ، والغموض ، وليس هناك أكثر اغراء من سحر التجريب ، واستحلاب العناصر الشكلية في مثل تلك الأحوال ، وكاد هذا التمرد — بكل ما يحمله من جوح وجنوح — أن يتحول تحت وطأة الاتجاهات العدمية الى نوع آخر من الانصياع الايجابي ، أو التقبل المعكوس لكل ما هو قائم ، في ظل حركة ابعاد وابتعاد المنطقى الأساسى للعملية الابداعية ، لذلك فانه سوف يكون مفيدا محاولة إعادة تقييم وتقويم — أدب الستينيات — بكل ما يحمله من مؤثرات ايجابية ، واشكال جديدة ، وأيضا بكل سلبياته ، والتي حدث من دائرة التلقى ، وأبعدت من القصة — الى حد كبير — عن قطاع عريض من القراء .. ولعل معظم المحاولات الجيدة التي يبذلها كتاب السبعينيات في القصة القصيرة ، تجاهد في سبيل تجاوز تلك السلبيات — مستفيدين في نفس الوقت — من حجم الانجازات الهامة التي حققتها الجيل السابق عليهم، ظهر ذلك في تيار الابداع المستمر لقصاصين موهوبين أمثال : محمد المخزنجي، يوسف أورية ، محمود الورداني ، ابراهيم عبد المجيد ، جازي النبي الحلو ، محسن يونس ، قاسم مسعد عليه ، سحر توفيق ، ابتهاج سالم ، أحمد والى ، وآخرين .

✽ حول ابراهيم اصلان — والتجديد مرة أخرى .

— لقد استفاد « ابراهيم اصلان » من معظم التحولات الجديدة التي اصابته من القصة ، فاستطاع منذ أول ضربة فأس — أن يحفر لنفسه مجرى متميزا ، شديد الخصوصية ، فحجر طريقة مألوفة في القصة ، واعتد لنفسه منطقا خاصا ، يتكأ على فعالية الاداة وقدرتها على تفجير مناطق تعبير مختلفة ، فانسج أسلوبه بالكثيف ، والبعد عن الوضوح المباشر ، كما اعتمد على حرفية تقنية ، ظهرت في طبيعة استعمالاته الخاصة لحركة المفردات ، ونبوه عن الحشو ، ونبه الشديد الى الاقتصاد في اللغة الذي يصل حد التشفى ، مع حيادية صارمة ، ترصد وتحلل من بعيد — دون المشاركة ، وغياب أى بارقة لعاطفة تشي بانحياز الى طرف ما ضد آخر ، ولعل تلك

« النظرة المتعالية » الى الواقع قد سهبت للعلاقات المجردة ان تقتحم عالاه ، فصارت الشخوص عنده مجرد رموز ، وهياكل تفتقد الى الحضور الواقعى المجسم ، واصبحت الأحداث علامات لعلاقات تومىء ولا تشير ، تنمو داخليا وفوق مخطط سابق اعد له الكاتب ، وحرص على تنفيذه بكل دقة ، من هنا تبدو مهارته الشديدة فى احكام البناء ، وفى تصوير الجزئيات الصغيرة ذات الدلالة والابعاد المختلفة .

— وعلى الرغم من تلك الحيادية التى تعكس انفصالا ، وبين تلك الاحادية التى تعكس موقفا من العالم ، فإن — ابراهيم اصلان — قد استطاع ببهارة فائقة ، ان يخضع ذلك العالم المحدود لتصوره الخاص ، منصحا عن وجهة نظر تستحق المتابعة ، والدراسة ، عاكسا — فى كل ما كتبه — موقف جيل المثقفين ازاء أحداث عامه ، كما استطاع أن يبلور فكرة التجديد ، فى اطار تطور القصة من خلال جهد ابدامى مخلص تهتل فى عطائه المتميز لفن القصة القصيرة ، والذي ضمته مجموعته الاولى « بحيرة المساء » .

— وفى أولى قصص مجموعته الاولى « الملهى القديم » تتأكد بعض الخصائص الاولى التى يعتد عليها الكاتب فى صوغ عالاه ، فالعلاقات بين البشر تفتقد الى اى نوع من انواع التواصل ، بل انها تحمل نوعا من العداء الخفى ، فيصبح التماور عنده وسيلة للانفصال ، وليس واسطة للاتصال نمثلا حوار « الرجل والبائع » لا يفصح عن اى تعاطف ، فتبدو الكلمات وكأنها رموز « شفرية » حيث لا أحد يهتم بالآخر ، ويسيطر على القصة — أولها حتى آخرها — « مود » عام ، حيث يغلف الجو باستكانة مريبة — غالبا فى منتصف الليل أو قبل الفجر بقليل — وفى القصة يتقدم رجل ضئيل الحجم ، يرتدى معطفا اسود الى ناحية ميدان « الكيت كات » ، وفى جو غائم ، يقترب من الكشك الخشبي المفتوح وسط الميدان ، ليسال البائع (بصوت خافت) : عندك دخان ، ويدور حوارا متقطعا بين الرجل والبائع ، يعكس بنهائياته الميتورة نوعا من افتقاد الصلة ، وغيباب الالة ، وسيادة جو الوحدة والغيباب .

— عندك دخان ؟

— هز البائع رأسه : عندى .

— ماركة معدن ممتاز .

...

— اعطنى علبة دخان ماركة معدن ممتاز .

ويتكرر ذلك النمط الحوارى فى أغلب قصص المجموعة ، حيث يبدو وكأنه يتم بين أفراد يتحدثون لأول مرة فى حياتهم ، فيبدو دائما وكأنهم جزرا منفصلة فى عالم شديد الاتساع ، وفى القصة اشارات مختلفة ترمز الى معان عديدة ، فبائع السجائر يجيب على أسئلة (الرجل ضئيل الحجم) دون رغبة حقيقية فى الكلام ، وفى نفس الوقت لا يعرف اذا ما كانت ساعتها متوقفة أم لا (يبدو انها متوقفة) وكان علاقته بالزمن يحكمها قانون آخر ، غير ذلك الذى ينتهى الى الزمن العادى ، وتنحرف باقى القصة بالأحداث على نحو مفاجئ ، حين تظهر امرأة — فى ذلك الجو اللئلى — على الشاطئ ، وتنسج لنا القصة بأساة تلك المجوز التى (تضع الأقفاس وتثام تحتها بجوار الماء فوق الزبالة) لأنها تحب أولادها ، ولا تريد النوم معهم حتى لا تعديهم — انها بالقطع عملية مؤثرة ، لكن يعيبها افتقاد السياق العام الذى يدنع بالأحداث دونها تشتت ، فتضيع معالم كثير من العلاقات الدالة ، لذلك فإن اتجاه حركة — الايقاع — فى نواح متعددة ، يساهم فى بعثرة رؤية الكاتب ، وأن كان يمنعها بعضا من الغموض ، ويؤكد على جو اللامبالاه ، الذى يحرص الكاتب دائما على تأصيله فى معظم قصصه التالية (خفتت مصابيح الاضاءة ، وشحب وجه السماء ، وهبت دفعة هواء اطلحت بعلبة سجائر فارغة ، كانت على الطوار ، ثم عاد السكون يغلف الميدان) .

— وفى معظم قصص « ابراهيم أصلان » توجد مسافة — مابونة — بينه وبين الشخصوس التى غالبا ما تتحرك بداخل حيز ضيق ، لا يسمح لها بحرية الحركة الطبيعية ، ويؤكد هذا الحصر المكاني على رغبة الكاتب فى السيطرة على مقدرات عالمه ، بحيث لا يفلت منه خيط ، كما يدل على طبيعته الراصدة ، التى تكتفى بمجرد الرصد دون أى بادرة تنم عن التعاطف مع شخصياته المتنوعة ، والمتعددة . ففى « رائحة المطر — نوفمبر ١٩٦٥ » يبدو الحوار بين جلساء المقهى وكأنه يدور بين طرف واحد ، فتصير الكلمات والألفاظ ، والتعبيرات متشابهة — حتى المشاعر أيضا — فلا تكاد أن نميز بين بعض الشخصيات ، نكلمهم بجمعهم مزاج واحد ، ولا يختلفون فقط الا فى مظاهرهم الخارجية — فالهوية الشخصية تكاد تكون غائبة ، وتبدو محاولات الاتصال فيما بينهم كأنها نوع من العبث ، لكن تبقى هناك رغبة عارمة فى كسر ذلك الطوق (غالبا ما يفعلها مجنون) مثل ذلك الشاب الذى يحاول اختراق ذلك الحاجز الصلب ، بتقبيل الناس على اكتافهم فى الشوارع (فى المرة الأولى وقف هذا الشاب وامتدح طريق رجل هادئ المظهر ، احتضنه ، وقبل كتفيه بضع قبلات ، وبعد أن أراح رأسه على صدره ، ألقى سبيله) لكن دائما ما يعود الحصار ليحكم دائرته حيث لا يترك منفذا للهرب ، فالشخصيات دائما مهددة بالسقوط ، وإذا ما كانت هناك مقاومة ، نهى تمكس رد فعل سلبي تجاه ما يحدث ففى « التحرر من العطش —

أبريل ١٩٦٦. « يواجه البطل أزمته أمام صديقة صاحبه ، التي تحاول استدرأجه للخيانة ، فلا يكون أمامه — تعبيرا عن احتجاجه — إلا أن يقوم بخلع ملابسه ، ويجلس أمامها عارية ، في محاولة منه للرفض الصامت ازاء ما يحدث ، انه يبدو في ظاهره احتجاجا سلبيا ، لكنه مؤثر الى أقصى حد ، (مسحت بيديها على أسفل فخذيه من الخلف ، وعندما استدارت ، اهتزت من مكانها ، ووضعت يدها على فمها الذي ظل مفتوحا ، وفي خطوات بطيئة تقدمت من أمامه لتخرج ، أما هو فلم تصدر عنه أى حركة. ، بل ظل عاريا وصامتا كما هو ، وعيناه خاليتان من كل تعبير) .

— وفي معظم أعمال كتاب « السنينيات » تبدو ظواهر العقم والخواء وافئقاد التواصل ، كأنها اقدار متسلطة لا سبيل الى الفكك منها ، وهى غالبا ما تأتى منفصلة عن سياقتها — الاجتماعى التاريخى — لكن قصة مثل « العازف — يوليو ١٩٦٩ » استطاعت أن تنفذ الى صلب الخل ، وتلمس مظاهره ، انها تعتبر مشروع ادانة لهؤلاء الذين أوهبونا — بالخداع — انهم يحققون الحلم ، بينما كانوا يستبيحونه ، يخلون في « جوقة » كبيرة ، يعرفون على آلات أغلبها لا يعمل بالفعل. ، يزيغون الواقع بالمظهر الخارجى البراق ، تبدو عليهم مشاعر الثقة والعلم ، لكنهم لا يعرفون أى شيء .. فقط يؤدون ادوارهم التى رسمت لهم باتقان وعناية ، والقصة تجسيد كامل لعذابات وطبوحات جيل ، ضاعت تحت انياب واقع ترفعه وتسقطه الشعارات . فالبطل — الذى لا يعرف العزف على أى آلة — يجد نفسه مضطرا تحت ضغط الظروف ، أن يقف أمام الجاهل — وسط جوقة كبيرة — ليمثل دور العازف ، وحين يكتشف انه لا يعرف أى شيء ، ويحاول الاعتراض على دوره. ، يطبانه المتمهد (انك لن تفعل شيئا سوى أن تظل جالسا طول الوقت) فلا يجد فى النهاية مفر من الدخول فى اللعبة ، وانتقل الدور ، فيفتعل الحذاء الأسود اللامع ، ويرتدى القميص الأبيض الناصع والسترة السوداء الضيقة (انحنيت الى الامام ، ورايت الجورب ظاهرا باكمله تحت السروال الأسود ، مد المتمهد يده داخل جيبه ، وأخرج « بايونا » أسود وربطه حول عنقى ، وسوى ياقة القميص الأبيض. ثم ذهبنا عنى الى الركن البعيد ، وراحا يتطلمان الى (وحين تقترب الهروفة النهائية ، ويكون كل شيء متاهبا ، مستعدا ، يمسك بالثقة وقوسه ، مطيعا لكل ما يصدر اليه من تعليمات (قرب أوتار القوس من أوتار الآلة دون أن يتلامسا ، بحيث يظن هؤلاء الناس الذين يجلسون أمامك فى الصالة أنك تعزف) وحين يسأل البطل فى القصة عن باقى رفاقه « الجوقة » يعرف أن أكثرهم مثله. لا يجيدون العزف على أى آلة ، فقط . هم دهم يتحركون ، يمارسون لعبة الخداع ، والجهور فى الصالة يصفق الآلات مقطوعة الأوتار ، لا يصدر عنها أى صوت ، ولا يجيد عزفها سوى تحريك اعضاءهم ١٤ .

وبعد انقطاع عن كتابة القصة القصيرة دام لأكثر من عشر سنوات ، عاد « ابراهيم أصلان » وقد أنجز روايته « مالك الحزين » لكتابة القصة مرة أخرى ، وفي معظم قصصه الجديدة ، والتي نشرها تباعاً « جلياب صغير أخضر - الدوحة ١٩٨٢ » « حنسنه نور - الدوحة يونيو ١٩٨٣ » و « العم محمد - الدوحة نوفمبر ١٩٨٣ » و « مأساة الفحام - ابداع فبراير ١٩٨٣ » نلمح جبلة متغيرات أساسية طرأت على أسلوبه وطريقته في القص ، فلم يعد هناك ذلك الرصد المحايد للتفاصيل الصغيرة ، والتي حل محلها نوع من الاقتراب الحميم واللفة الظاهرة ، كما غابت نزعة تجريدية صارمة ، وظهرت ملامح جديدة للابانة والبوح ، وصارت الرموز المهمة ، علاقات واضحة تعكس رؤى لشخصيات من لحم ودم ، كل ذلك انعكس بشكل جلي على طريقته في التعبير ، وانتقائه للمفردات ، وتشكيل هيكل عالمه ، مستفيداً في ذلك كله من حرفة لغوية ، وقدرة على تصوير الجزئيات وفهم دقيق لمغزى العلاقات المتشابكة وتنوعها ، فاكسب الحدث بصورته الجديدة تدفقاً وحيوية ، وأصبح أكثر امتلاءً وخصوبة ، وتجلت معظم شخصياته بثقلها الموضوعي وحضورها الواقعي ، لتتصنع عن كيفيات جديدة في أسلوب التعامل القصصي عند الكاتب ، وتحولات في شكل تعامله اللغوي ، وطريقة بناء الجبلة القصصية ، كما اختفى أيضاً ذلك الولوج التكنيكي ، الذي جعل من معظم أعماله الأولى ، ترجيعات لنغمات أنتن عزفها حتى كادت أن تصبح متشابهة ، وصارت القصة عنده معزوفة انسانية بسيطة ، تستقطب مجموعة من المشاهد والأحداث المختلفة ، تألف لتكون نسجاً غالية في البساطة والعمق ، وبذلك نجده في مرحلته الجديدة ، وقد اقترب من دائرة التلقى ، وأوجد حلولاً متوازية لتلك الاشكالية التي وقع فيها أصحاب التجريب ، وعلى الرغم من ذلك كله فإنه ما تزال هناك - في الأعمال الجديدة - مشكلة رصد تحولات الواقع ، والكشف عن تفاعلات العمق في مجتمع يتغير باستمرار .

سلاة سمراء

حياة الرايس

تونس

دهر :

وانت الى هذه المسخرة موثوقة بأخر الشارع حيث تمودت
انتظاره .. في ليلة مثخنة بالظلمات ترفض أن تنتهى وترمضين ..
انتهاك فيها .

تسعين الى جسدك فستانا لم تفلح الرياح في اقتلاعه منك ولكنها
كانت تشير زوبعة من الشعر حول وجهك الذاهل تهدها حبات المطر تعلق
ببعض الخصلات فتلبدها على وجهك الذاهل لتفزلق بعد ذلك سواقي
حول عنقك باقى الجسد .. وتشتد طاجتك للدفع ويشد المطر ..

مطر :

في النفس وجع

« متعبة أنا ... اسامر فيك .. أحال أن أرسم في عينيك خارطة
الوطن » ..

تشرذمت الذات

حلم :

عنيد ... عنيد ... عنيد ...

ماينفك يراودك عن نفسك

« الحلم لص ... يختلسنى اليك »

الاغراء بالزمن الآتى ! ...

« بلى الحلم جسور تصلنى بالناس أبحت عنهم ولا أعرفهم يطلع
الصباح ! الجسور تتجمع غريبة حولى »
اليوم يزحف ! يزداد ركضك حول عربات الموت .
تستباح المدينة ! وانت المحراث الذى يغورها طولا وعمقا

قفز !

أسوارها أشلاء خارجها ... بلا فيها
تفوصين عميقا فى جوفها تدفينين غربة .. غربة .. غربة ..
ذنبا .. جثة هامدة تركضين فى كل اتجاه ...
« تتسابق المسافات فى داخلى »

لا تستطيعين التماسك ، ولا اللحاق بجنونك ، تفرسين عينا
باهتة فى هذا وذاك ، الوجوه ممطرة

« يروعنى الصنم ! أثب على التماثيل أضرارها ببعضها أطاير
شظاياها لهما فى كامل أرجائى - المدينة « تتطاير تحلق التماثيل فى
فضاءات غاب بونها .. وتتهاوى عليك الأصنام رادمة أشلاء أسوارك

عمار :

« نمت عمرا أفقت بعمده »

المدينة ... وعهدك بها ... مقبرة كبيرة ! غدقت آفاقها رائحة
حضارة عفنة تتسبب من جلود نساء مصبوغة . مشوهة ورجال آدموا
الجثث ختم على حواسهم شم رائحة القرنفل .

سحبت جسدك من تحت الأنقاض تحاملت حتى وصلت الصخرة
وتتنظرت عليها من جديد حيث تعودت انتظاره فى ليلة مثخنة بالنجوم
ترفض أن تنتهى

« وأرفض أن أنتهيها !

سأستلقى للشجر يفتح خلايا جسدى ، يبدد الحزن المعسكر فيها
لنسكنها رائحة الزيزفون « ...

« لن أهب نفسى »

للشجر الأخضر ... بعد اليوم اضاجع الشجر ! حتى الموت
حتى الحياة ...

عيناك مسهرتان بآخر الشوارع ...

المطر يحفر سواقي بين حنايا الأضلع ، يسرى مع شرايينك ، يغسل
أرانا تنحدر وديانا ، يهيم جيلا على جسد انقلب الى واحدة تنكح
بمائها ، ويهي ناقرا أوراق الشجر : كونا يعزف نغما جدادا ، يسكت
صوت نجيب صامت داخك

« عاشرنى طويلا »

حياة :

حياة تتمر ما بين الأضلع . واثبة من الأعماق . تنبثق شسعا من
العينين يخترق الكون رغبة في الابتلاع .. في الذوبان ... في ... بدا
الكون وجها نظرا كالشمع المطر كوكبة كبيرة تتلالا جوهرة ... انتشر زهر
اللون والليون ... عجت الأرجاء برائحته ...

« تذللنى رائحته ، أردتنى ثلى ... ثلاثيت حتى اشتهيت . اشتهيت
الموت اشتهيت الموت فيك » .

« أيها المنتظر مازال الطفل فيك يلهو بلعبه ... يقسلى بتقليب
صفحات من قراءة سطور لهيب قصة صمت في عيني امرأة ...

« أيها الطفل الفارع الطول تغرني سمرتك ... » .

تحتاجك قائمه سندياته تلو في داخك تضم أشلاء أسوار مدينتك
... تتعاطم ... تفوح ... تنمو ... يتناثر أزيجها على شفتك :

« أموتك ! »

في داخلي يكبر حب

ينمو الحلم ... بين يدي ... نجمة ... على كفى ... أتيقتك
ألم تلاحظ ؟ ...

انتظرتة صباحا يشرق على جبينك ... ليلا ... ليلا .

الحلم ... الحلم ...

« وجهك يلاحقني »

يتراءى لك في كل شيء ... في المشط ... في الكحل ... في القلم
الذي به تزيين ... وجهه يغزو خارطة الوطن .

« أدمتك ... أدمتك »

يستحيل العيش خارج حدود الوطن ...

« صدرك مساحتى الوحيدة التى أستطيع أن أمارس موتها طفولتى
وجنوني ... »

زلزال

تشمين رائحة الزلزال ..

« يدى تمتد ... تمتد ... الى آخر ... آخر ... الصبحجاء
ولبت ظهرك ... تواريت ... ابتسامة زهو ترائص شفتيك

« أجهض الحلم فى رضى »

دمعة كبيرة فى وجه الصحراء ...

« أيها الطفل ! اننى امرأة ! قدرك والولادة ولو فى زمن الموت » .

حوارية اللون .. والخطوة الواحدة

محمد السيد اسماعيل

خطوة واحدة .

بعدها يهدأ النيل ،
والضفتان تبوحان لى بالمسرة
والشجرات العرايا ،
يوتمن أسماءهن على الأرض ،
يكتبن تاريخ ميلادهن .
والأرض ترجع نحو المدار الحقيقي
ثم تعلن زلزالها وتجيء .

خطوة واحدة .

هى كل الأساطير ،
كل الذى نسجته العجائز فى رأسنا ،
حين كنا صغارا ،
فنهرع نقبع فى ركننا ونقول الشهادة
خطوة واحدة .

كنت وحدى أحدد الوانها ،
وأقيس المسافة
حين يلحق ليل الأمامى دى
ثم يغرس أنيابه داخلى
سعلنا فوق أرض الفجيعة ديومة الموت ،
والنازفون يلون أشلاءهم فى بلاده
والرعب يملأ أستقنهم والحوائط .
خطوة واحدة .

غير أنك قد تخليدين الى النوم

والليل ينسج خيطا فخيطا فخيطا ،
 خيوطا من الوهن المستبد ،
 تلفين نفسك فيها
 ولا تستطيعين أن تنهضى حين تأتى القيامة ،
 والأرض لا تسترد ،
 ونفدو على حافة النار والنار لا تنقد .
 وتبوت القيامة
 هى الخطوة الواحدة
 كنت من قبل حددت ألوانها ،
 ثم قلت السلامة
 لو أنها كان يبدو على شرفتى أحمرأ
 يستقر الرقاد ويستل من داخلى هدأتى .

ياخذ اللون شكلا جديدا له هيئة فارعة
 يظهر اللون فى هيئة فارعة
 يترك الشرفة الخارجية حيث الهواء الملوث كان يعم المكان .
 — لا تخف

قال لى وهو يدخل فى غرفتى
 يمنح الأرض بردية ثم يجلس فى حدة وجهامة
 — سوف أهديك كيف المسافات وهم ،
 وأنتك أو أنهم تستطيعون أن تنفذوا .
 فاستمع :

هذه الأرض لا تستطيع التحرك نحو المدار الحقيقى
 الا اذا جذبتها يد ثم يد .
 — سيدى لم يبائع أحد

وأنا واحد منفرد
 والأرض ليست تلين

والنار لا تنقد
 — أنت حملت وحدك كل الأمانة حين عرضت على الأرض بعض الأمانة،
 لم تستجب ... فامتثل

هكذا أخبرتنى النبوءة أنك أول من يمسك الخيط أول من يبتدأ
 شكل الأرض بين يديك وحدد تضاريسها الغائمة
 ربما أنجبت صبحها المنتظر
 سوف تأتى إليك الرعية ،
 والشجرات العرايا سيكتبن تاريخ ميلادهن
 كما قلت فى أول الخاطرة .



حلم رجل بسيرة

إبراهيم فهمي

من ثم جريدة الصباح لا من ثم أحد ، تأكد لديه النبأ (أن الذي وراء تعابد الشمس على أم رأسه ، على ما يجاوز الساعتين ، ليس هو مترو الانفاق ، ولا سيارة الرئيس ، إنما (حصان) مات واقفا (بنص السكة) ، ولم يبك عليه أحد سوى صاحبه .

.. ولما مر بسيارته قبائلته حياه ، ولم يصبق عليه ، أسوة بالآخرين ، لكنه رأى حرمة الموت ، دفع أصبع الشاهد ، قرأ الفاتحة ، وخير شاهد على المدينة التي نجلت على الميت بصحيفة مهمل ، جسده العاري ، ودمه الذي خضب قواعد أمدة النور والبرق .

ثبت صورته النهائية ، على سطح مرآة العرية ، واحتفظ بها ، عيان لهما من أيام الفتح المبارك عثم ، جسده الذي لم تحسب عليه طعنة رمح أو سيف ، فبه الذي سهل دما ، ثم عض في حواف الطوار ، ومصابة خضراء ، من شارع الأزهر ، معلقة في رقبتيه . .. وعرف للمرة المائة ، أن فتى في عمر أولاده ، كان رصيده الهلاك والحجارة ، قد سقط نصفت حى ، ونصف ميت ، والذي لا يراه أحد من الصورة سواء ، أن بنات المدارس بالخليل ، أخذت من دمه ، كتبت على كراسيات التاريخ (أنا العائدون) ، ثم فرحن بالبراق المرنح في كوفيته ، والقدس المغزولة وابتسامته .

منفذ حسب الحسبة مؤقتا ، فانتفض الخيل مهرا ، والفرسان فارسا ، وزاد من عدد الأعداء اثنين ، ولم يزل أطفال المدينة

يركبون المراجيح ، ورواد المتساهي يلعبون النرد ، وينغمسون حيا
الكرة لمرتين ، وما زالت برامج الراديو ، على كل الموجات ، لا تتضمن
الخبر ، وتواصل البث ، والرجال يختلسون النظر للبنسات الباحثات عن
الاعجاب والروائح . . . ادار مؤشر الراديو ، وتبني أن يخاطبه أحد
بالعزاء ، فلم يجد ، فاستقر على موسيقى جنائزية ، (وندن) بقصيدة
من باب الرثاء ، غنى أغنية ، عددت بها أمة ، حين كادت أن
تقتله الخيل :

ولا كل من لف العمامة زانها .

ولا كل من ركب الفرس خيال .

.. صرخ من فمه صرخة الرماح ، هز قدميه ، ووضع التجام في
يده ، استغنى عن الركاب ، رسم في ذهنه خطة النصر وأحكامه ، ثم
أقتحم ، عندئذ أصطدم صدره المنشرح بعجلة القيادة ، داست قدمه
على الفرامل خطأ ، اكتشف أن الذي اصطدمت به رأسه هو سقف
العربة ، وأن الذي كان في يده هي عجلة القيادة ، وأن الذي يصفر
له ، ويصفق من خلفه بالثشجيع ، هم جبهة السائقين من جنس
الهننة ، وكانت أفواههم مملوءة سبابا فحرك عربته ، ومضى .

.. جلس على مائدة الغذاء ، ولم يقبلها ، جعل الصحيفة حائلا
بينه وبين كل أدوات العالم الخارجى ، رفعت عليه الوصف التفصيلي
لل مباراة من الراديو ، وقضت أظافرها حسرة على كرة طائشة بعيدة عن
حلق المرعى ، مد يده الى طبق الطعام ، فكان للخبز الوائى ، منها
لون الدم المتجلط هناك على الطوار ، وميدان الخليل .

كانت ترسم له على صدر البلوفر حصانا مشاكسا ، ويسوم ميلاده
ضحكا معا ، حتى سقطت رؤوسهما على الخلف ، حين كان الذى بداخل
علبة الورق حصانا من الحلوة ، كانت تسأله اما عن نفسه ، او عن الخيل ،
تحتفظت معه الانساب واسماء الخيول التى انتصرت ، والتى انتهزت غدرا ،
فتزوجها ، ثم أتاها حيناً من الدهر ، فكرهت سيرة الفرسان ، نزع من
الحوائط صوره القتيمة بحلة السباق ، وأبوه الواقف خلفه يصفق له ، حين
سبق نور الصباح الطالع ، ثم غلفت الجدران (بالوكيت) وصور لاعبي
الكرة ، والذي لم تنزعه منه جرحه القديم ، حين عرفته الخيل من الوثبة
الأولى ، فطرخته بعرض الطريق . ثم خيرته بين اثنين ، فاختارها مضطرا ،
ولم يفكر للخييل .

.. استغار من حقيبة الحياكة ، مقصا بحدين ، قطع من جريدة
المصباح الصورتين (المقاتل والحصان) ، ترك لسلة المهملات صورة
الشرطى الذى سجل الحصان مع العربات المخالفة ، وعربات القمامة ،

ثم أرفقها بصورة الجندي الذي باشر الموت ، وخلق صفائر البنات وقذفهما الاثنتين بقلب الحريق .

كان الرجل الواقف بين اضلاع البرواز ، الممعلق على الحائط ، قد فرغ لتوه من طلبات الشعب ، ألقي نظرة من عل ، فعرف أصلاجه دون عناء ، (وقت هاجرت الخيل مع الفرسان ، وتوفيق الله ، صوب الأمصار ، فخلبت الأرض عقول المحاربين ، وربطوا ، حضروا موكب الخليفة ، وقياس النيل) .

لبس الرجل شارة الحداد ، أمر الفرسان الاعزاء على الخيل ، بصلاة الغائب جماعة ، فصلوا دون الشراكسة ، ثم لعن الأرض التي تدفنت نفطا ، ونساء ، وعربات ، وامتنعت أرحامها عن الخيل ، ثم تقلد سيفه ، ولبس طربوشه ، وانتعل حذاءه ، وأثنى على العصر .

هجمت على التصاوير ، تجمعها من وجه المنضدة ، وكادت أن تنشب اظفارها الملونة في عنق الفارس ، وتموصها بدم الحصان الذكي ؛ فردها بنظرة قاسية ، فامتنعت ، ونظرة أخرى فلتصقت نفسها بالحائط ، خشيت عليه أن يعاوده « حمار النوم » فيجسرى على أرض الشارع ، يسهل ككرس ، يزق كالفرسان ، وهي خلفه بملابس النوم ، تحاول أن تعيده لذراعها الجائعين .

استحضر من كتب التاريخ ، كل خيول البادية ، استعمار من حقيبة الاطفال ، « غلب الأقلام ، اقتبس غرة بيضاء ، وعينين يرموكيتين ، أعطاه ظهرا حجازيا ، وساتين قادسيين صحيحيتين » ، ثم تركه حرا على سجيته دون ركاب .

... استحضر من كتب التاريخ ، كل فرسان الحرب الميمونة ، سمي الفارس ، اسم رجل شهيد ، كان ياكل الاعداء اذا جباع ، واذا مات لعن موته البعير ، ثم حركه صوب فرسه ، ومكنه منه ، فانطفأت نار كسرى ، وامطرت سماء البادية ، زغردت بنات الخليل ، زغاريد حقيقيّة ، طوقن الفارس بقلادة ورد من فوارغ الطلقات ، وعدنه بالحب ، فوعدهن بالقدس ، ومقام النبيين ، ثم دبكن له ، ودبكن له ، ودبكت كل الخليل ، حيا الرجل الواقف بين اضلاع البرواز ، وقد فرغ من اعلان الحصرية . صوب نحو الخديوى ، فصرعه ، ونحو القصر نهذه ، ونحو الشراكسة فصرعهم ، رسم للنحسان جناحين بلون البراق ، رسم للفارس ابتسامته ، وجعل وجهه القدس القريبة . القريبة .

قراءة في المجموعة القصصية عطشى لماء البحر

محمود عبد الوهاب

عندما نشرت قصص هذه المجموعة في عدد من المجلات الشهرية في الستينيات شدد الانتباه بزخبتها الشهوى وعنوانها العاطفى .. برحابة أفلاقتها ودوى إيقاعاتها .. بجرأة تحررها من أسر المؤلف والمشروع والمباح وتدفق لغتها بصور مفعمة بتيارات شعورية هادرة وعميقة الفور . وقد تراوحت الانطباعات الفورية عنها بين حس تقليدى محافظ يأسف على تردى أدب الشباب نحو أشكال من القص تجمع الشاذ والمتنافر والغريب وتبلغ من الغموض حد الإبهام جريا وراء ادعاء العصرية وبين محاولة وضع التجربة تحت لافتات لا تفرى بالبحث والدراسة وكأنها قامت بالتوصيف اللازم وانتهى الأمر : هذه قصص تتضمن تجربة جمالية متفردة أو هذه قصص تحاول أن تنسر اللغة على الإفصاح عما لم تخلق للإفصاح عنه .

وقد حاولت بعض المقالات النقدية تفسير القصص من منظور فنى يرى فيها نزوعا أدبيا لاكتفاء أثر السريالية التشكيلية أو تقليدا قصصيا لمسرح العبث وحاول البعض رؤيتها من منظور نفسى يحيل التجربة الفنية الى عالم اللاشعور وأسرار العقل الجمعى أو من منظور بيئى واجتماعى يتضمن فى القصص أثر ما اثبته المؤلف عن ظروف ميلاده وطفولته وصباه وأنواع المهن التى مارسها وموقع أسرته الطبقة ... الخ . كما حاول البعض تفسيرها باعتبارها مع إبداعات الجبل تعبيرا عن رفض الذات الجماعية وتبردها على الواقع السياسى الذى أفرز هزيمة سنة ١٩٦٧

لكن محاولات التفسير السابقة مع تنوع اجتهاداتها ظلت قاصرة عن
الاحاطة بكل الأبعاد الفكرية والجمالية للقصص المنشورة .

والآن وقد تجمعت القصص فى كتاب هل آن الألوان لقراءتها قراءة
تتقصى مفردات أبجديتها الفنية وحدها ودون اقحام لأساليب فى التفسير
تبحث فى القصص عما يؤكد صحة مناهجها قبل أن يعنىها تحقيق الكشف
وازالة الغموض وامثلاك السر ؟ هل آن الألوان للبحث عن الدلالة الكلية
لكل قصة والدلالات الكلية لمجموع القصص كما تبتدى فى ظللها واصداثها
المتداخلة ؟

عرف قراء القصة المصرية القصيرة عبر تعاقب أجيال الأدباء الوانا من
القصص : قصة الوعظ أو تأكيد الحس الأخلاقى وقصة البرهان على صحة
فكرة وقصة الارتقاء بأوامر الانتماء العائلى أو الاقلىمى الى مستوى الانتماء
الوطنى أو القومى وأخيرا قصة الانتقال من منظومة قيم تعمل على تأكيدها
المجتمعات القطاعية أو البورجوازية الى منظومة قيم الولاء للقوى الاجتماعية
المهاملة والمهدمة :-

وفى كل هذه القصص كان الأدباء مع تباين مواقفهم على درجات الموهبة
أو الوعى الفكرى أو التمرس الفنى يحرثون أرضا اكتشفها وحررها لهم
أجيال من الأنبياء والفلاسفة والمنظرين الثوريين . أن ما يتميز به الأدباء
على هذه الأرض هو عقب انتماؤهم لأيديولوجية ما ومدى قدرتهم على بث
الإيمان بها واعتراف اليقين بقدرتها على رد ما يروج به الواقع — على
السطح — من فوضى أو اختلاط الى نسق متكامل من القوانين .

وفى هذه الألوان من القصص يكون التناول النقدى تقييما لمدى وعى
الكاتب بجوهر الرؤية الشاملة التى يعمقها ورصدا لقدراته على تجسيد
هذه الرؤية فى عمل فنى .

وفى هذه الألوان من القصص قد يكون من المفيد للناقد — أحيانا —
البحث عن دلالات العمل الفنى فى الظروف التاريخية (الاجتماعية والاقتصادية
والسياسية) للكاتب وفى تكوينه النفسى والثقافى وفى الملامح الجديدة
للمسألة التى يصنعها مع أبنائه جيله .

ولكن كيف يكون الاقتراب التقصى من كاتب مثل مبروك تجاوزه
مستويات الانتماء الى بيئة أو طبقة أو وطن طموحا الى تقص روح الإنسان
فى مواجهة العالم ؟ وبأى مقياس يتم تقيمه وهو الرافض لرؤى تجاوزه
العصر والوعاى بقصور الرؤى — التى عرفها — عن أحواء العالم وعجزها

عن إعادة السلام الى روحه . ان الهدف من الكتابة هنا ليس الدعوة لما تم اكتشافه ولكن الاعلان بكل درجات الصوت والصمت عن عذاب البحث عن يقين .

ان التناول النقدي المتسق مع تجربة فنية لها هذه الخصوصية هو قراءتها بروح الرغبة في تجاوز المطروح والمعروف والراسخ واستشراف ملامح عالم ما تزال عناصره تتفاعل في رحلة الانصهار والتشكل طموحا الى بلوغ تمام التبلور والاكتمال .

يتجسد العالم الفني لجموعة « عطشى لماء البحر » من خلال التدايمات النفسية والفكرية والوجدانية لبطل واحد يحيا تجربة تتكشف أعمقها الروحية عبر القصص المتعاقبة وكأنها مرآيا متعددة الزوايا لتجربة فنية واحدة :

لا يحمل البطل اسما ولا تحمل ملامح شخصيته ما ينبىء عن بيئته أو تكوينه النفسي أو الاجتماعى أو الثقافي . ان أهم ما يميزه أنه بالرغم من بلوغه عمر الرجال لكنه لا يزال يحمل في صدره قلب طفل : ولع . حسى باللذة والنشوة معا . . تهوى دائم للفرح والدهشة والانبهار . . جراءة على اقتحام الممنوع والمحرم والمقدس . . انخراط في البكاء عند الحس بالاجباط دون خجل من الدموع وقدرة على الانفعال بعالم صنعته القدرة على التخيل والتشخيص . لكن هذا الحس الطفلى المتوثب للحياة والنمو يزلزله موت الأب « لكنهم داهونى بالملابس السوداء ورنه الندب عالية محروقة وهم يحملون لى ميتا » (مسيح المراسيم) .

وبموت الأب واهب الخير ومانع الشر ومستودع الحكمة وكاشف المجهول تتقوض أعمدة الهيكل الدينى الشاهقة والراسخة ويتقوض معها الأحساس بالأمان اذ يرتطم الطب المترع بالشوق لأفراح الحياة ببشاعة الموت . فى جحيم أبد الرحم يروع البطل حين يتنقض الموت على الابن الذى وهبه حياته أنه يخرط فى تيار السخط الأثائر على الأب الغائب (وكأنها ضراعة مقلوبة) لأن غيابه خلع عن الموت قناعه المستانس الأليف . ان بطل القصة يحاول إعادة وحش الموت المطلق السراح الى القفص التراثى القديم لذا تتعالى حرارة مناجاته للأب : « لقد سعدت أكثر الجبال وعورة لأحدث معك . ربما كنت قلت لك عن كل ما أحبته فيك من قبل ومنعنى عداؤنا من أن أبوح لك به وكل ما كرهته كذلك وكنت أحب أن تعرفه حتى تكف عنه وتكون رائعا كما أريدك » .

لكن ضراعة الروح الملتاعة تنهال على صتيح الصخر المسائل :
انهار الهيكل القديم وانذلع الموت من الداخل مثل حريق يبدأ من قلب
القلب . وتحول الأشواق العارمة لأخصاب الحياة الى بؤر من المראה
في صحراوات الجوب ويكنف العالم صوت البحر وكأني هدير. المدم
التربص وينهال على احساس البطل بالضالة الى حد الامتلاء بكونه محض
بصقة وتبارس حواسه الحياة بألية التكرار : تتدحرج القحمان وتتراجع
الذراعان ويزدرد الفم الطعام فينزلق الى البلعوم . . تمر المرئيات وتنهبر
الأصوات وتهب الروائح وتحول المخلوقات البشرية الى دمي بلهاء
يتوالى التصاقها وانفصالها ثم توالدها في تعاقب واضرار فارغين من أى
معنى .

كانت جحيم أبد الرحم هي قصة مصالوة الاحساس المكابر والمتراجع
بوجود الأب والامتلاء بدوى تصدع الهيكل المنهار . لقد كتبت السهماء
عن النبض وبدات مسيرة اليتيم على الطريق الكوني الموحش والمفضى الى
هوية الضياع .

لكن رؤيا تجتاح البطل فتنتشله من قاع الاستسلام للموت : أن يموت
الأب لا يعنى أن نستسلم للموت بل يعنى أن نحتشد لقهره بأن يأتى كل منا
بالأبن فيأتى لنسا الإبن بالأب مرة أخرى ليحل فيها لكن الابن الذى سيصنع
قائمة الأب في قلوبنا لن يكون ابن الجسد الذى تصنه شهوة العناق
العناق بل سيكون ابن الحب .

ان تقارب قلبين وتوحدهما هو ايدان بشرق شمس الوجود
الجديدة . . ومن القناع الموحش الكتيب في صحراوات الجوب سترتقى
الحبيبان على درب الحب حتى يبلغا درجة الاحساس بالتلاشى في جسد
الطبيعة الأم وحينئذ سيكون الحب في قلبيهما هو . « ما يتوهج في الشمس
ويصفو في الزرقة ويصلصل في جريان الأنهار ويخفق في سماء الأجحة
وبعد كل جوع يأتى عياد حصاد » . (مسيح المراسيم) .

ان الحب هو ما يتوج الحبيبة بهالات الأمومة الالهية المقدسة وفي
حضنها الرحيب وبين ذراعيها يخلق يتيم الأم ذله ويؤسسه ويثمه ويتضرع
اليها « الطرق متوحشة يا أمه ولا احد غيرك مدلى يدا في هذا الليل
ورعائى لاحتمى بحوائطه . لا تتركينى ثانية . لا تتركينى ثانية يا أمه »
(شلالات الكهد) .

لقد دأب العالم منذ فجر التاريخ على عبادة القوة والمال لكن
ماذا حقق بترسانات السلاح وتناطير الذهب محض امجاد زائفة امبراطوريات

شاسعة نعم لكنها لم تعرف وجه الشمس الذى يزدهر بالحب « ان ثمة امبراطوريات يمكن أن تتحقق بالحب لا يقهر السلاح كالامبراطوريات التى كانت تتعزى لأنها عشقت النبى « (نرف صوت صمت) بدأ البطل رحلته الوجودية باحثا عن الخلاص من وطأة الاحساس الجائهم بالموت المترص لاهنا لاستعادة التوافق مع العالم لكن فرحة تحوله من فرد ضائع الى انسان وجد أخيرا معنى لوجوده يدفع به الى الوهم الاعظم اذ يتصور انه يحمل للجوع بشارة الخلاص :

« ارفعوا عيونكم واملاوا الاشرعة بانسق العالم .. ارفعوا عيونكم وانثروها الى اقصى ما تستطيعه الأجنحة .. سنأتى بأطفال لن تموت » (مسيح المراسيم) . لكن البطل ما أن يهم بنشر رسالة الحب قاهر الموت بين الجوع حتى يتوقف فجأة فى سقوط مفاجئ « والصمت يطلق صرخة فوق الخضرة التى أخذت تحترق وفوق النبع الذى غاضت منه المياه وفوخته تتطلظى تحت الجفاف الحارق » (الشلالات) . « لقد أوصد باب الحبيبة بلا سبب » (مسيح المراسيم) « ضاعت ومعها الابن الأمل وأسفرت ليلالى الانتظار الطويلة عن وجه الخواء » (نرف صوت) .

لقد غاضت فرحته الطفلة حين داهمة وجه السؤال السكالح : قد تنتصر بالحب على موت الجسد ولكن ماذا يجد بنا الحب ونحن نموت فى الحياة هل سنواصل الحب ونواصل معه « الاشمزاز من المحطمين فى الطرقات بعد أن ياسنا من امكن انتشالهم اذ يتضامن كون العالم لا يعدو كومة من حطام ؟ » هل سيزيل الحب من ثوب الأم أدران القذارة ؟ هل سيواجه أمواج الغم الرازح على فقر البيت ؟

لقد أدرك النبى القمى أن ازدهار الروح على الصعيد الفردى لن يغير شيئا من بؤس العالم . قد يحسر الحب أرضا تنسع لقدى انسان ولكن حتى هذه القطعة الضئيلة المحررة « ستدور بعيدا عنا ونحن نهوى فى الهوة السحيقة التى ليست تحتها أرض » « ليظل المحور الوحيد الذى يدور حوله العالم هو السيخ الذى يتقلب البشر فوق جبراته الجحيمية » . كانت جحيم أيد الرحم هى قصة التيقن من موت الأب وكانت ثلاثية النرف والشلالات والمسيح هى قصة التيقن من موت الابن فهل كانت عطشى لماء البحر تضل بشارة الخروج من دنيا البشر الهائمين فى الكون الأبد ؟

فى عطشى لماء البحر نقرا تجربة حب محبطة تدور أحداثها فى تلك الأيام التى شهدت أحداث ١٨ ، ١٩ يناير سنة ١٩٧٧ لكن تجربة الحب هنا لم تكن خروجا من مخبئ تصدعت أعينته وطموحا الى بنساء قدس

أنداس جديد . ان البطل في القصة لا يكف عن محاولة استعادة وجه الحبيبة المختفى خلف مناع حجري لا ندرى من أين يستبد صلابته : هل هي الرغبة في التضحية بالحب على مذبح الأمومة ؟ هل هي الرغبة في التفرغ لدور سياسي ما ؟ هل من الآخرين (هكذا دون تحديد) الذين يطوقونها دائماً ؟

إذا كانت الأسوار ترتفع بينهما بهذه الصلابة الصخرية فكيف إذن حدث أن انهارت من قبل وثلاثت المسافات حتى نعلم بساعات من التوحد الكامل ؟

لا يقدم الكاتب اجابة لهذه الأسئلة اذ يعكف على سرد الوصايا التي ينبغى على العاشق أن يحرص عليها إذا أراد الانتصار على جيوش العدو (هكذا أيضا دون تحديد) فون أن نرى علاقة بين جيوش الأعداء والاحجار الصخرية التي أقامتها الحبيبة تلك التي رفضت نهر الحب واختارت صحراوات الجفاف وكانها عطشى لساء البحر .



يبدو بطل المجموعة (في قصص الستينيات) وكأنه احتوى في قلبه كل أطوار الوجود الانساني : لقد تجاوزت ذاته الفريدة حدود البيئة الخاصة الجغرافية والاجتماعية وحدود الزمان الخاص التاريخي أو الحضاري . لقد ولد في وطن هو العالم بأسره من رحم أم هي كل انسانية الماضي بقلب يعشق عذراء وحيدة هي كل انسانية المستقبل ببصرة تجوب آفاق الأزول والأبد بذاكرة يمكنها أن تتوغل بعيدا لتتقصى من التاريخ البيولوجي الهزول الأولى لسر الموت « انها تتراجع للوراء أقصى الوراء » عبر تدفق الظلمة وشلالات الزمن المشتعل لترى أضواء القمر الشاحب على عذرية الرمال المترامية البيضاء وهناك تقف لتتعقب السر في أرنب يرى معدو في الضوء أو في التواءات أنعى أو في رحلة طائر وحيد يهاجر في صمت عبر كل المسافات الهائلة « (جحيم أبد الرحم) .

نشأ بطل المجموعة بين هياكل التصورات المثالية للعالم لكن الأعاصير تهب من مزارف العصر على وعيه وقلبه فتصدع الأعمدة الراسخة .

لكن البطل وهو يعبر فياق العالم المنقى كان يفجأ لوز آلام ذاته المرتعدة في قاع الكون الهائل ليطل من محنته الوجودية على آلام البشر انه « الترف » ابن الشعوب المقهورة تحت سنانك الغزو الاجنبى « الذى وطأ جسد آلام وانتهكه بعد أن خر جسدا مطمونا بلا يدين » وهو في المسيح ابن الجوع البائسة منذ فجر التاريخ التي « عانت وجودها والشمس تتسلط عليها ربما قبل وجود الزمن الذى نعرفه » وهو في الشلالات أحد اليتامى المأسورين خلف أسوار الجبهة والغلظة والقسوة .

لقد استشرق البطل تخوم الانتماء الى القوى الاجتماعية التى تئن تحت سطوة الظلم والبغى والتسلط ولكن دون ان يرقى هذا الشعور من الصعيد الاخلاقى الى صعيد الوعى الذى يضىء طرق النضال ضد القوى التى تظلم وتبغى وتتسلط لتراكم امتيازات موانع طبقية تحرسها بأسلحة القمع واجهزة المسخ وفرق التضليل .

لقد احتوت عطشى لماء البحر على اشارة غامضة لدور ما للبوليس السياسى فى احداث القصة مما يعطى انطباعا بخروج الكاتب من دائرة المهوم الوجودية ذات الهامش الاخلاقى الى دائرة الوعى الاجتماعى والسياسى لكن القصة باستثناء هذه الاشارة الغامضة لم تكن الا قصيدة رثاء لحب يموت تنقله الحبيبة مع سبق الاصرار لأسباب غامضة .

لكن قصص المجموعة حتى وهى اسيرة ظلمها الوجودى تظل قادرة على ان تكشف بضوء ساطع لأولئك السائرين الى درب النضال ابعاد تجربة انسلاخ الذات من أسر الموروث الموغل فى اعماق الوعى لتواجه العالم وهى تتزق بين حنين لاستعادة الامان الضائع وشك فى صلابة الهياكل البديلة وحتى تسقط عنها كل الأوهام وتكتبل قدرتها على التحديق بجسارة فى وجه الكون حتى وهو يستحيل « الى جليد يشحب تحت الضوء الأبدى الساكن حيث ستدفن كل الأصوات وتدفن كل رغباتها معها ولحن الجنائزاة يتلاشى ويظل معلقا صوت ايقاع واحد معنوه لا ينتهى لا يبدأ لا يسمع » (مسيح المراسيم) .

ان الامتلاء بهذه التجربة الروحية بكل مكابذاتها هو السبيل الوحيد لاكتئال تحولات النمو وتفاعلات الانصهار وتنام الخروج من ظلام احتراق الانا الفردية والتهويؤ لاستقبال الفجر الطالع من رهاها المحترق . . فجر الانتماء الوطنى والقومى والاجتماعى يتجاوز . مبروك اشكال القصص السائدة فى الخمسينيات « القصة الصورة او الشخصية او الفكرة او البرهان او القبية الاخلاقية . . الخ) ويظفر بالقصة المصرية القصيرة من قصص التابع المنطقى أو الشعورى داخل الاطارات اللغوية المتداولة الى مستوى القصة الرؤيا - الشهادة .

انه يتخلى عن لغة السرد التقليدية اذ يكشف قصورها عن تجسيد تجربته الفنية بكل جيشتاتها وعنفوانها واحتدامها وتلاطم تياراتها الشعورية . . انه يكتب بلغة جديدة تنتقل بحرية عبر أزمنة الوجود الانسانى المتعدد الأبعاد . ومن الذاكرة ذات الطبقات الحضارية المتراكمة يصنع حلما شديدا الكثافة ثرى الدلالات تتجسد فيه المشاعر الغامضة والرؤى المبهمة فى تيارات من الصور الناطقة بتفاصيلها الحسبة وأصوائها وظلالها وإيقاعاتها اللونية والصوتية .

يحتوى تلك التيارات الشعورية شكل فنى أقرب للقوالب الموسيقية : تبدأ القصة بموجة شعورية اترعت بالقاءات الهزيمة واليأس تنتقل منه

الى عالم الطفولة بكل ممراته ومباهجه وتوثبه للنمو ثم تتوالى ايقاعات القلب المروع بتصدع الهياكل الراسخة الخائف الى حد الهلع من الموت المتلف لاستعادة الأمان القديم الصارخ دونما صوت اذ تغور الصرخة في خواء التسليم بلا جدوى الصراخ . ويبعدها تتفجر الحان الصب وكأنها أبطار البعث وتشتعل الظلمة بأضواء من شمس وأقمار ثم يرين الصمت الكوني الأبدى اذ تحترق الشمس وتبلغ الأقيان محاقها الآخر وحينئذ يتمالى ايقاع الهزيمة مرة أخرى تواجبه هذه المرة أصداء انهيارات العالم الجديد اذ تنقوض أعمدته فيتهاوى فوق الأطلال .

ان الشمول الانساني في تجربته الفنية يغريه باستطهام تجربة المسيح فتتحول مفردات القصة الانجيلية « الأب .. الابن .. العذراء .. الصلب .. الزيتون .. القيامة .. البشارة » تتحول في المعالجة الجديدة الى قصة نبى معاصر كان يحصل للعالم بشاراة الخروج من الجسد الموت الملك الى القلب الحياة الملكوت لكن المسيح الجديد اذ يكتشف قصور نبوءته عن احتواء بؤس العالم يتقبل بارادته أن يرمع لترشق المسامير في راحتيه المشدودتين لكنه يحرص قبل موته أن يوصى كل اليتامى بأن يكفوا عن انتظار الأب وأن يكونوا — وهم اليتامى — آباء أبنائهم

يقدم مبروك في النسيج الانجيلي مفردات من التصور الاسلامي (عندك نخلة فهزبها) وهو هنا ينساق للتداعيات الذهنية الدخيلة التي فرضت نفسها تحت ستار من تشابه المفردات)

لكن مبروك لا يصبر في بعض قصصه على صياغة الشكل القادر على احتواء التجربة داخل نسيج تكونت عناصره من مفردات الخامة التي يحاول تشكيلها ان ينتقل فجأة من الخاص الى العام :

في جحيم أبد الرحم نتابع وقع الموت على اب وأم غاب ابنيها ثم دعيا للتعرف على جثته وفي حين نتوغل مع الكاتب في أعماق الجرح النائب في قلبيهما نراه يتحول تحت وطأة الدعاى غير المنضبط للتأمل في صور الموت المتعددة البعيدة عن عالم القصة (امرأة تحترق او تقتل تحت عيون أطفالها وأبناء ينتظرون آباءهم ثم يجدونهم قتلى تحت العجلات وآباء خرجوا بعد أن وقف الضرب المجنون يبحثون عن أبنائهم .. الخ) .

وفي مسيح المراسيم يقدم مبروك صورة للألم تضافرت تفاصيلها في خلق حضور كامل لام حقيقىة « نعتقد فوق رأسها الدخان الأسود المتصاعد غزيرا من الموقد .. قبضتها مبهتان من غسيل القدح الصديء ولانها تجففهما في جلبابها لذا فان رعتين علىنحديها قد تلوثتا الى درجة التذارة .. صوتها خافت وصمتها ذليل وحسرتها لا تنقطع وخطواتها بطيئة وكأنها أرهقت من دفع أمواج الغم الرازح »

لكن مبروك لا يعكف على إعطاء الشخصية ما يرتفع بعلامتها النفسية والفكرية والوجدانية الى مستوى الرمز أنه يطرح عن كاهله عبء التجسيد الفني قفزا الى الكشف المباشر عن المعنى الشامل الذي تجسده الأم » لقد دهشت لرؤيتها على هذه الحالة التي أوشكت أن تكون أبدية حاولت أن أتذكر متى بدأت تجلس هكذا ربما قبل وجود الزمن الذي نعرفه أو المكان الذي يأسرنا أو الشمس كشمس وأخذت أعاني رؤيتها وهي توجد والشمس تتسلط عليها وتحركات الدود المولود

وكان مبروك يقول للقارئ دون موارد أنا لا أعني بالكلام عن الأم حقيقية ولكني أرمز بها للإنسانية كلها .

فاذا أضفنا للانتقال من الشخصية الى دلالتها العابة التخلي أحيانا عن تجسيد التجربة بالنفن والاكتفاء بالتطبيق حولها بالفكر وغياب بعض التفاصيل الضرورية أو انطباعها واقتقاد بعض الفواصل الفنية التي توجي بالانتقال عبر الأزمنة وتضمن جمل الحوار أحيانا لاحالات مبهمه فلعلنا بذلك نكون قد أحطنا بالسبب ما يكتنف القصص من غموض قد يسبب للقارئ بعض العسر في التلقي .

وأخيرا لعل الذين تصوروا أن قصص مبروك تحاول أن تفسر اللفة على الانصاح عما لم تخلق للانصاح عنه قد استدرجوا لعبارات تضمنتها القصص ساهمت في أربابهم والتشويش على محاولاتهم تقصي دلالاتها الكلية مثل « ملعونة هذه اللفة التي بدأت تموت هي الأخرى . وثقت الآن أنى عاجز عن نقل هذه اللحظة وأن حبر الطباعة لا يمكنه أن يفعل أكثر من أن يكون حبر طباعة . المساحة الخالية بين الأقواس المفتوحة هي مساحات صبت تتخلل الكلمات وهي ليست فاصلا بل امتلاء غير مرئي بكل ما تعجز عنه اللغة المنطوقة المحيطة بها .

كان مبروك يكتب بلغة فنية تستمد إيجديتها من علامة الصورة بالفراغ وعلاقة الصوت بالصوت في نسيج تشكيلي وموسيقى يحقق لرؤيته أرفع مستويات الحضور التعبيري والجمالي فمما معنى الحديث إذن عن موت اللفة وعن حبر الطباعة وعن عجز اللغة المنطوقة وكأنه لا يزال يستخدم لغة الفنر العالية التي يدرك أي كاتب عجزها وقصورها حين يحتشد لتجسيد رؤيته طامحا لأن يلقاها القارئ وهي في أوج نقاءها وتفرداها .

لقد استطاعت لغة مبروك الفنية أن تحقق لرؤيته تفردا وتميزا وخصوصيتها والشكوى من عجزها لا يعنى الا قصور وعيه عن الاحاطة بأسرار لغته الفنية واقتناده خبرة التمرس على تشكيل خاماته وانتقاده لجيوش انفعال بالتجربة لم يجدهم يقاومه من قدرة على الكبح .

جنيتها بابا

محمد عبد الرحمن

من بين طيات الزرقة المتألقة . أخرجت السماء نديها المتكور الدافئ للمسيح الوليد فسرت عصارة الشمس الطازجة تبعث الحياة في الكائنات والأشياء . افتتحت ابواب وابواب فتدفق نهر النشاط اليومي فوارا يملأ شرايين المدينة وشملت الشوارع بالفل البدل الزرقاء وراكبي الدراجات وطواير الذهبين للعمل واختلطت صيحات يائى الصحف والمأكولات بأبواق السيارات وأغنيات الصباح ووسط أغصان الضفائر التى تنتهى بالشرائط الملونة . حمران . بيضاء . خضراء . كانت (بطة) تتأبط حقيبتها الصغيرة وهى ذاهبة للمدرسة . كانت ممثلة بالفرح فلم تك تشعر بالسبات الباردة المشاكبة تداعب خصلات شعرها ولا يقلل الحفينة ككل يوم .

نظرت الى أعلى وهى تزرعينها لبرتقالة السماء فردت عليها بفمزة ضاحكة وسكبت مزيد من الدفء لأجلها . كان كل شىء له طعم السكر فى فمها الصغير . فراحت تنفخ رفات من البخار الفضى الناعم وتستمتع بهراى تكسر الضوء الوانا عليه . وقفت على رصيف الشارع الكبير ومن فجوة متسعة وسط قطع العربات طارت وحطت على الرصيف المقابل . تحسست أصابعها اللدنة المنديل المعقود فى جيب (الريلة) واحسنت بخروشة الورقة المالية تحت القماش . لقد جاء (بابا) بالأمس . عاد من السفر البعيد وفى الصباح . أعطاهما جنيه . جنيتها كاملا جسيديا بلون

الككاو . وقال لها اصرفيه . كله عن آخره ولما صالحت ابها قال : لاتعبى بها . رقص الفرح بقلبها . ستشتري كل شيء . وستذهب لمقصف المدرسة اليوم . هى لم تك تشتري منه أبدا . وعندما وصلت لشارع المدرسة كانت قد ربتت الأمر تماما . فى الأول سوف تشتري ساندوتشات المربى اللذيذة والقشدة . ثم فى الفسحة تشتري (البيبسى واللبن) لها ولبنى صاحبتهما وكذلك سحر أما البنيت هدى فلن تشتري لها . لأنها تضربها . وفى المرواح ستشتري نظارة ترى الشمس من ورائها خضراء وتشتري شريطة برتقالية للعروسة التى جاء بها بابا معه . أنها تحب بابا كثيرا أكثر من كل الدنيا . بابا لا يضرب أبدا . أبدا ولا يجرها عندما تخطيء فى عمل الواجب وحتى عندما تنتشاقى فينكر شيء يصيها من ماما ويقول لم تكن تقصد . بابا هو الذى يفهم أكثر منهم كلهم . هو الذى يقول دموها تلعب . ولا يطرد أصحابها أبدا . وحتى عندما تخفى نظارته يخاصمها ولكنه يتصالح على طول لما يجدها ويأتى بكل شيء . لكن . لم يأخذونه ؟ هؤلاء الرجال الذين يأتون بالليل . ويأخذون الكتب وأشرطة الأغاني ويقلبون كل شيء فى البيت أنها تخاف من هؤلاء الرجال هى وأخوانها ولا تحبهم أبدا أبدا . لكن هل بابا يخاف منهم . هى عندما زارته فى السفر مع ماما ونينا كان يضحك لها ويداعبها لكن نينا كانت تبكى وفى كل مرة تبكى . لماذا لا يأتى بابا معهم كى تكف نينا عن البكاء . ولماذا يصبح (الضابط) فيقومون ويأخذ العساكر بابا ويذهبون به . هى لاتحب العساكر أبدا . هل بابا عبيط ؟ . يقول فيه عساكر حلوين ؟ يدانسون عنا أو العساكر هم الذين يأخذونه بعيدا . وكل مرة يقول لها لن أسافر ثانية . ويسافر فتبكى ماما ولا تعطى مصروف وتقول سأشتري بالنفود حاجات لبابا . وعند هذا الخد اضطرب رأسها . هل تصرف جنبيه بابا وإذا سافر لا يجد فلوس . غص الألم قلبها الصغير فتوقفت قبل أن تبلغ المقصف وتكررت يدها متصلة على المندبل فى جيبيها واستدارت عائدة للمنساء .

وعندما اصطف طابور الصباح ثم بدأ يتحرك باتجاه الفصول فكرت سوف أعيد الجنيه لبابا لن أصرف منه شيء . حتى لا يصبح بدون نفود عندما يجيئون ثانية .

عبد الرحمن
الأسنودى



البيان
الشعوى

قالو جدودنا للملك : انت الاله
انت شعاع الشمس .. واهب الحياة
ولك الصلاة

وبنو له بالاكثاف معابد مهيبه
نحتوا عليها الفنانين صورته
وهو ببيارك رعيته . يستقبل المولود
رسموه وهو في حفلة التتويج
بيلعب الطقس اللى متوزع على الكهان
في مركبه وهو يهبطاد السمك
ويلبس الرغفان
ويقطف العنقود

وهو بيهب النور
للمالام المظمور
وهو على عرشه بيتلقى الهدايا والتدور
وأول ماصق الملك انه اله
واحكم على انه اله
وظلم على انه اله
قتلوه
وعينوا ملك
وشويه .. قالو للملك : انت الاله
والفنانين
طلعوا على المعبد ابو البهو العظيم
وقاموا قشطوا عن الحيطان ومن السنين
حياة فرعون القديم
وهياوا الحجر القديم
لرسم امجاد جديد
وطمس امجاد القديم
وأول ما صدق الجديد انه اله
واحكم على انه اله
وظلم على انه اله
قتلوه

واختاروا ملك
 ويعينوه طبعا اله
 وينقشوا الرسم القديم
 وينقشوا الاسم الجديد عليه
 مصر ابتدت في الكون عبادة الفرد
 النقش ع الجدران
 وفكرة التاليف .

وفي البيات الشئوى باعها طويل
 تقولها امتى النهار
 تقولك : اتامل جلال الليل
 لكنهما
 رغم البيات والمنطق المضحك
 والإبهلة في العالم المهلك
 حبقى احلا وردة في البستان
 وحيصعد الانسان
 من رقدة الديدان
 والموضع المستحيل
 امتى وفين وانهى جيل ..
 لو كنت عارف كنت اقول
 لو كنت عارف ..
 كنت استغنى
 من الاخزان

يا مبتنع استمع يا قارى اقرا
 جواب صغير باسم وطن الفقرا
 العالم الفقريه
 اللى تيان مولوده .. مطاطيه
 للرب .. رب العائلة المصرية
 جل شأنه
 وفين مكان مكانه
 في الجنة او في جهنم الحمرا
 وايه مكان لابس
 ماسك عصاينه ف بطة النازى

أو في ملابس قد يسين بيضا
أو عارى

خزيه يخجل الكفرة .
جواب اليه في جنة النعيم
أو في جهنم في عذاب مقيم
سواء مع الرب العظيم
أو في المكان اللى استحقه
كل دجال لئيم
هناك في اعلا مستقر

أو في سفر
حسب ما قدم للوطن من ذل
أو من خير عقيم ..
جواب اليك ..

ياللى مازلت العله والطبيب
ياللى مازلت النكنه والالم

ياللى انت ساكن زى حلم كتيب
عائس معشش فى الهزيمة والوخم
عائش يا ابن العتمه والسرابيب
عمري لا شفت الرب شكل الديب
عمري ما ثلثت الرب يسرق فى الحرم
عمري ما شفت الرب
يلعب بدمع الشعب
ولا شفت رب يعاقب اللى انظلم
ويمجد اللى ظلم

ولا شلفت عيلة رب تسرى فى النهار
الرب ما يتاجرش فى اللقم
وفى القيم
ولا من ايدين الطفل
يسرق الحليب

جواب لرب العائلة المصرية
 اللى خلقتنا كلنا سواسية
 لص الفراخ مع الفواغلية
 الصادق الشريف مع المزييف اللطيف
 نيون بوتيكات السلام .. وتجار القطاع العام
 الدم فى بيروت واكثوبة السلام
 سينا اللى رجعت بالكمال وبالتمام
 المفتى مع لص البنوك
 ايوه البنوك اللى تركهالك ابوك
 فيك والاخوك
 وللى حموك .. وسلطنوك
 وسقواالك وسط ماخنا بنلعنوك
 رب الجميع وكلنا اولاده
 يرمى علينا تهمة الالحاد
 مؤمن ما شفننا زى الحاده
 وباجتهاد المعبرى .. وجهاده
 وجهاد اولاده واخوانه وزوجاته ، واحفاده
 ضاعت بلادنا اللى ملكناشش فى يوم ..
 بلاده .
 وعشنا مع فكرياته
 وكرهنا تفاصيل حياته
 شحيح فى حب الوطن
 وغزير فى احقاده
 كريم فى سب اللى ماتوا
 وهم اسياده

على قدم القيم مقيم والكم عاصر
 اشكك لرب العرش والاكون يا عبد الناصر
 انت السبب
 انت المنسب
 انت السبب
 عالجتنى فى الجلد وتركت العصب
 انظر لانهالى انتصب

ولا طلعت الرايات من قلب الذهب
ولا عاد لى وطنى المفتصب
ولا اتفك زهران م الحبال
وانت السبب
وانت السبب
وانت السبب

عش اللصوص اتفلت
ايدى اللصوص جنت
ولتسقط الايدى التى بنت .
الرب راعى .. فى رعيته
ينشر ضياه ورحمته
ورب عيلتنا العجيب صياد افاعى
يفتح ويقفل فى السكك حسب الدواعى
ولا افاعى الا معينه
فيه رب يرهن امته ؟ .
يا كل شهيد وميته
فيه رب كل ما غزرت الموجه يغير كلمته
فيه رب .. بصوته ياتاس يخالف نيته
واتهد جسر الوطن
واتمدت الحراس ..
عام الرخاء ، عام الهناء ، عام البلاء
الى ما بعده بلاء
كان ارض الوطن اكلت جذور الناس
عشر سنين شتا .. لا معنى للسنوات
لما نكون فى البيات

ويدخلوا الاعداء مسام الجلد
ويدخلوا فراش الوطن
ويهرغوا جباهنا فى اوحالنا
فى توارىخنا .. فى احوالنا ..
الرب اوحى لهم باقصر طريق
وبالبيات التشتوى اوحى لنا
ويدخلوا الاعداء بلا استئذان
وينصبوا الصلاة
ويرفعون الادان
يفيروا طعم المكان

يتعلموا العامية والقرآن

واحنا اعداد قليلة

وشرزمة ضئيلة

تعرفش غير تحارب بالقلم وباللسان

بقينا دولة عظمى

حرامية زى اميركا

وقتلة زى اميركا . ونصنا جواسيس عندا اميركا

يارب احبى اميركا

لان رب عيلتنا ابن اميركا

عبد العبيد الترك

بنى قبلته فى نيويورك

ولا مات ..

مامانتش وياه اميركا

وربنا يشد غليونيه

ويمص افيونيه

آه يا احط اللصوص

شدوا علينا الكفن

آه يا اخس النفوس

بيعوا عمالة الوطن

كان الوطن مستقل

فى عز ما هو محتل

صبح الوطن تابع

وانقسموا الاخين : ده شارى وده بايع

والجنة للمستفل

والاجر للاقوى ولللكى

مش التسامع

لجبا الوطن للسبات

وبات نفس البيسات

فلا المصانع تدور

ولا الاراضى تفل

صبح الوطن

فى بق رب العائلة

كلمة غريبة فى رطافته تترطن

وهو سارح ع الخريطة

ينشر العفن

وببحتهم منى قصاص عيني

دبحتهم والدم ع الرصفان
الدم ما بينك وما بيني
حسيت يومها لدونة الرغفان
معجونة بالدم الفلسطيني
معجونة ببسار الوطن .. لبنان

ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
ولا كنت اعرف صيدا من بيروت
بحر البقر .. ما كنا مش عارفينا
عرفنا امي ؟ والعيال بتموث
وانت بتثبث والثماته حق
انت بتثبث والثماته دين
افكارك السوداء بتتحقق
لكن ومن بكره حترب فين ؟

ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
الا طالقني طرطشات الدم
حسيت بيني في شاتيلا قتيله
وهراتي نازف دمها م الفم
وصحاب ما عرفتهمش
شعرا ما سمعتهمش
اسماء ما ناديتهمش

وكبار ..

ما قتلهمش ابدا : يا عم
مرمي في حفرة قتيل انا
اعبرني لا تهتم

مرمي في حفرة قتيل انا
في محنة صاحبي .. على السكة الطويلة
للكيف .. عبرا لكم .

آه يا فلسطين .. العذاب هو مخاض الفجر .
آه يا فلسطين يا الله الصبر

الكلب جوه البرانده صاحي بيتاوب
وانتي صاحبة المجازر فيكي تتناوب
الزحافات بترحف الرجاله
والحفارات بتلحد الامهات

ابنك مشي والحرب شغالة
من المدن نزلت على المخيمات

وانت واخداك السفن غريب

فلا علم ولا وطن ولا أهل
أما الجراح فدى مسيرها تطيب
موت السلاح هو الذى هاهنا سهل
وانت اترميت صحرا
انت اترميت جبل
انت اترميت حدود
وبتحرسك جنود
ويتحاصرک عرب .. امر من اليهود

* * *

ولا كنت اعرف ضبرا من شاتلا
الا فى اخبار الاسى العادى
الا فى اخبار الاسى الذى مكفنه بلادى
م الشمس للوادی .
وانت بنتشيت يارب المائلة المصرية
انت بنتشيت فى العدو العربى
ويقولوا مات
مين الذى مات
أمال انا مالى سباع صوتك الكتيب
بيفج زى النبيب
أمال انا مالى شايكك صاحى زى الديب
بنابك الرهيب
وانفك المريب

أولى فىن ما ولى بتواجهنى سحنك
كانى مولود وشى ناحيتك
وشى فى جزمتك
يا قاهر الضياء
يا عابد الرياء
يا سارق الرغيف واليهجة والكساء
يا بطل الحروب
وبطل السلايم
وبطل التفات

يا مسلم الوطن الشهيد
مقتول على بوابة الاعداء
برغبتك فى الادعاء
برغبتك فى الادعاء
ضيقك ارض الله على
اتمنى يا ربى اذا اموت

ماثوفش رب عيلتى .. فى السماء
يقابلنى وشك فىن ما حل
وفين .. ما أولى نهل
فى الشمس او فى الضل
حاوى وقف يلعب علانية
تصحى على نيه .. وتبات على نيه
وجود فى كل الوجود
يا رب العائلة المصرية
واما صوتك

اهو ذه اللى شككنى قوى فى هوتك
لسه بيرمح فى البلد
حيث ما توجدت بيتوجد
ولسه سامعه بيعوى فى الهركان
وببيضحكو السخفا وبيزقطوا
كل الوجوه ام اللفاغيد السمان
اللى بيزكوا المكان
الضحكة قاعدة ترن لسه من زمان
وصوتك المكاب ابو الأشكال وأبو الألوان
داخل بن الشبايك
نافد من الجدران
بازز من الراديو
ونازز من الجرنال
الفرزة منصوبة وتجار الحشيش
بيتهفونك : يعيش

وصفيك ابن النمل أبو قالب .. ونبوية الفواحشية
والواد زغت الطين ..
وبحيح المسكين
والطرية اللى بالعة ضفدعتين
وسارقة منطقتين
وعمارة تيجى ميت دور وطقطوتين
اهو اللى مات مات .. واللى غار غار
لكن ياربى حبهم للدنيا ..
وباحس بيهم من ورا الإخبار
دول هندوبين الوطن
فى حالتك
وفى الحاليتين
ملحدين الوطن ولما مين العيش
لسه كلابك فينا مفلوته

ما مخلصين في جراب الشعب فتفوتة
الفرزة منصوبة واسانذة التكبش
والخبرين في القاعة .. والشاويش
بيتهنولك : يعيش

وانت عايش زى ما انت
يا صفوة اللثام
يمر عام وييجى تانى عام
وانت بتحكمنا رغم تغير الحكام
ولسه ماقدمتش نكته السلام
وبتبتسم مخصوص
لاشطر اللصوص

اللى دفع من غير ما حد يقوله كلام
لسه ف هكانك مستقر مسفيد
صوتك بيوصل ودنى في المواعيد
من الوجوه الصفراء خلف المكاتب
هن اهل اعلى المراتب

وارفع المناصب
اهل العلوم الجامدة والمعارف
اهل البنوك المالية والمصارف
وبياعين الخمر وبياعين المصاحف
ويقولوا مات

ابدا ماامتش يارب العائلة المصرية
دى ترهات
انت في كل القاعات عايش وكل الصالات
انت ف صلاة الجوامع
وانت في خمر البساتر
في دينارات العامل المهاجر
وفي نقوط الرقاصات

في حبر بين القلم
كتابك اللثام
اللى يحولوا الوطن نجمة كلام
ويزنوا بالحروب وبالسلام
بطرحة الولية .. وضحكة الفلام
يا ايها الرب العجيب

مش راح نسيب الا اذا انت نسيب
انت واهلك والنسيب بعد النسيب
ومصر لسه بيك مبلية
السجن بتسميه حريه .. والفقر بتسميه رفاهية

والجوع بقى له خطة خمسية
وثلمنا بعد التاريخ والمكانة
ماناهضى حتى يبلغ الاهانة
بعد الاهانة
افكارك السوداء محاطنا .. قدامنا .. وورانا
لسه الصبى بينصف الدكانة
ويزوق الدكانة
عشان تواصل بيعك الامانة

ننبهوا للأمر يا أولى البشر
فرعون قام ع الأرض .. دمه انتشر
فى الريح وشوك الورد
وتحت شمس الصيف وفى ليلالى البرد
فرعون قام ع الأرض .. فى الوطن خطر
فرعون قايم يستوى فى طبقه
فرعون منصوب فى الأفق
زى القضاء والقدر .
وتقولوا مات ؟

الرب صاحب أغرب الأديان
ما ماتش يا أخوان
وصدقوى مش باين له موت
الكذب نفس الكذب
والصوت هوه الصوت
عملنا ايه احنا عشان يموت
جينا وطننا من صحارى التيه
هزما بوطننا زحام مفتصبيه
غرسنا رجلينا فى طين أرض البلاد وقتلنا لا
وقدرنا نقلق راحة الباطل
ونفضى قلب الآلهة م اللى فيه ؟
ولا ضحكنا بفرحة الأرغن
وأخذنا فى الضحكة سنة واثنين
أحد م الفرعون يتفرعن ؟
ورب واحد ليه ؟ ما يبقوا اثنين
ثلاثة ، خمسة

ونقشط الجدران م الحاكم اللئيم
وننقش الجدران للحاكم الحكيم
ولما تمشى المسالة
لازم ندين بالفضل والعرفان
لجنا القديم

أدب الإلتزام

Literature Engagee

بقلم : ماكس أدريوث

ترجمة وتقديم : د. عبد الحميد إبراهيم شبيحة

يقوم الدفاع عن الالتزام على افتراضين :

الاول : ان اهتمام المرء بعصره هو مصدر كبير لالهام الفن .

الثاني : أن حرية الكاتب الخلاقة لا تنفصل عن احساسه بالمسئولية الاجتماعية .

فيما يتعلق بالنقطة الاولى تطلعنا نماذج الماضي على حقيقة هامة وهي أن القيمة الباقية للأعمال الأدبية الخالدة تنبع من تناولها لأحداث تنتمي إلى العصر الذي ألغت فيه ، وأنه بقدر مشاركة الفنان في أحداث عصره يكون عمق تفهمه للجوانب الإنسانية الخالدة ، ويكون تأثيره - من ثم - باقيا وعاليا . وهذا يوضح الرأي الشائع عند بيجي وأراجون وسارتر الذي يمكن تلخيصه على النحو التالي : الموضوعات الخالدة تعبر عن نفسها من خلال ظروف معينة ومحددة . فكما يقول أراجون : «الشعر العظيم خالد لأنه مرتبط بزمن معين» (٢١) ، ويسحب سارتر هذا الرأي على كل الأدب ، مناديا بأن الخلود هو ثواب الذين يتخذون مواقف في غرابة عصرنا (٢٢) ، ويضع بيجي المسألة كلها في كلمات قليلة موجزة :

« والخلود ذاته مرده إلى الدنيا الزائلة » (٢٣)

وإذا تركنا جانبا المفهوم الديني لفكرة الخلود ، فإن ما يسميه الناس ، بوصفهم مخلوقات فانية ، خلودا هو ما يبقى رغم تقلب الأزمنة والأحوال . ولكن أدب الالتزام يرى أن صفة الخلود تتطلب - إلى جانب عبقرية الفنان - اشتراكه في الحياة المحدودة لعصر زائل . فعلى الرغم من كون الحب والكراهية والفضب ... الخ صفات مجردة لكل عصر ، نجد أنها تؤثر فينا فحسب حين تتجسد في مخلوقات من لحم ودم ، في رجال ونساء ينغمون إلى عصر انساني حقيقي ، ويدبون على رقعة حقيقية من الكوكب الأرضي . وعلى سبيل المثال كان روميو وجولييت عاشقين يمثلان عصرهما قبل أن يكونا رمزا للعشاق في كل زمان كما هم عليه الآن ، وفي مسرحية شكسبير نجد أنه لا تقف في سبيل حبهما عقبات غائمة « خالدة » بل قيم اجتماعية متعاصرة لهما لا تعيننا

(21) Chronique du bel conto (Geneva, 1947) p. 25.

(22) Situations II, p. 15.

(23) OEuvres poetiques completes (Paris, 1948) p. 813

في شيء الآن ، ومع ذلك فمن خلال ضراعتها مع تلك التقاليد البالية استطاع روميو وجولييت أن يعبرا عن هذه العواطف الانسانية الأولى التي يعرف بها الرجال والنساء في كل حين انفسهم واهليهم . ونجد مثالا آخر في الشعر الوطني الذي كتب في فرنسا أثناء سنوات الاحتلال الألماني (٢٤) . وليس هناك من شك في أن الأجيال القادمة سوف تنسى الأحداث المحدودة التي أوجت ثورة شعراء المقاومة في فرنسا ، ولكن مادامت هناك مأس قومية فان ثورة هؤلاء الشعراء سوف تحتفظ بصفاتها الخالدة في الهام تلك الأجيال التي تخوض معركة لا تنتهى ضد الظلم . ويلاحظ أراجون أن ذلك كان قدر فيكتور هوجو وشارل بيغي اللذين تبوات كتابتهما الوطنية منزلة مرموقة في عام ١٩٤٠ على الرغم من أنها كانت نتيجة انكسارات وظروف مختلفة .

غير أن جوهر المسألة ، فيما يتعلق بإدب الالتزام ، يكمن في العلاقة بين الحرية الخلاقة (أو حرية الإبداع) والمسئولية الاجتماعية، أو بتعبير أرحب : يرى أدب الالتزام أن حق الكاتب هو أن يجد حرية لدى المجتمع ، وحق المجتمع أيضا هو أن يجد لدى الكاتب إحسانا بالمسئولية الاجتماعية والاعتراف بهذا المطلب المزدوج وبهذه العلاقة الجدلية هو من صميم الالتزام . ومن المهم أن نؤكد على الجانب الاجتماعي في المسئولية لدى أدب الالتزام الفرنسي ، لأن جون مائندر في كتابه عن كتاب أدب الالتزام الانجليز - بعد أن يقول لنا بحق « أن الالتزام يضرب بجذوره في المسئولية » - يرى أن المسئولية ليست الا « مفهوما أخلاقيا » . وهذا الرأي إما أنه فضفاض جدا أو ضيق جدا : انه فضفاض لأنه ليس هناك عمل فني لا ينطوى على بعض القيم الأخلاقية التي من خلالها يستطيع المرء - كما يقول مائندر - أن يحدد « نوعية » التزام مبدعة . وأظن أن الحديث عن « الالتزام » بهذا الشكل الواسع مضلل ، ويستحسن أن يطلق عليه « التورط » ، وهي نقطة سوف أعود إليها فيما بعد حين أناقش مفهوم مسارتر للالتزام ، ولكن « التورط » ليس وسيلة أدبية على الإطلاق ، بل هو حقيقة لا يستطيع أى كاتب أو انسان الفكك منها . ومن ناحية أخرى يعتبر رأى مائندر ضيقا جدا لأنه يقصر مفهوم الالتزام على الاخلاص « لفكرة » ، على حين يصر كتاب أدب الالتزام الفرنسيون على طبيعة الالتزام المتهددة والعملية في كتاباتهم . وبيجى خير مثال على ذلك ، حيث لم يكن راضيا عن المبادئ

(٢٤) يمكن ان يراجع القارئ جانبا كبيرا من اسهام اراجون في كتاب :

Aragon, Poet of Resurgent France by Hanna Josephson and Malcolm Cowley (Pilot Press, 1946).

العامة للاشتراكيين أو المسيحيين ، وظلت أعماله تناقش دون انقطاع أحداث العصر كما يراها اشتراكي ومسيحي ، وخاصة في أحداث دريفوس ، حتى وصفه أحد النقاد بأنه « صحن يشك في الأحداث الجارية » (٢٥) . ونجد هذه الطبيعة المتبردة في معظم أعمال سارتر أيضا . وأحيانا يتدخل المؤلف مباشرة في موضوعات الساعة التي مازال محل جدل ، وأحيانا أخرى يثير موضوعات أخلاقية أساسية على ضوء مشاكل العصر . ومن ثم يصف أراجون أعماله بأنها أنشوء باقية تعيننا على الاحتفاظ بإيماننا في السعادة الانسانية :

ساغنى ساغنى ساغنى

حتى يصير الكسبح انسانا

كما يبارك يوم الأحد بقية الأسبوع

وكما يصفى الأمل خلوة على الحقيقة (٢٦) .

يشكل كل هذا أكثر من « مفهوم أخلاقي » غائم ، لأنه يتضمن وجهة نظر اجتماعية محددة وواضحة ، ليست بالضرورة هي وجهة النظر الصائبة ، ولكنها على كل حال جزء لا يتجزأ من الالتزام بدونها عبثا . وينبغي أن نؤكد على أن المسؤولية الاجتماعية هنا ليست مرادفا للدفاع عن نظام اجتماعي معين حتى لو كانت المرء على وفاق معه ، لأن ذلك سيفتح الباب لنوع من الأدب الغث الموحى به الذي يهلك من غير اعتناء للنظام ، كالرواية التهذيبية ، التي مضت غير مأسوف عليها ، في العصر الفيكوري بانجلترا والجمهورية الثالثة بفرنسا أو في عصر ستالين بروسيا . ولابد أيضا أن يكون الاحساس بالمسؤولية الاجتماعية ، كما يرى أدب الالتزام ، احساسا نقديا ، لأن هدف الالتزام ليس اعتناق الأوهام بل تحطيمها ، ولأن مضح القيم الزائفة يعد خاصية هامة من خصائصه . وفي هذا المقام يتجلى لنا منهج أراجون في تحويل المسارات الثقافية للحركة الشيوعية ، ومما يحسب له أنه لم ينظر موت ستالين كى يؤيد المحاولات الصادقة ، على قاتنها ، لإعادة بعض النقد البناء الى الفن السوفيتي بدل أن يقتصر على الشكل النمطي الذي يمدح النظام . ولقد مضى خطوة أبعد حين وقف صراحة بجانب الاتجاهات المتبردة في « الأدب السوفيتي » ، ففي حديثه القاه عام ١٩٥٩ في مجموعة من الشباب الشيوعي ذكر سامعيه بأنه « ليس هناك نور بدون ظلال » وأن كتابا لا يحتوى على صراع يسوى في النهاية لمصلحة النظام « لا يستحق أن يفتح » ، ثم مضى قائلا :

(25) Maurice David : Initiation a Charles Peguy (Paris, 1946) pp.

(26) Les Poetes, p. 161.

« ان كنتم تتوقعون ان تزودوا بالصور الجبيلة المطمئنة التى لا تثير في عقولكم اسئلة ، والتى كتب عليكم ان توافقوا عليها سلفا ، فلا تتوقعوا في بضع مئات الصفحات ينتهى الى عالم آخر يعرف شيوعا باليوتوبيا ، وليس هناك ما هو اخطر من اليوتوبيا . انها تهددنا للنوم وحين يوقظنا الواقع نصيح كالسائرين ينابا على قمم السطوح حيث نجد أنفسنا نهوى فجأة الى الأرض » (٢٧)

واخيرا. أمن الحق ان يرفض الفنان « التسوية أو الحل الوسط » ، ويرفض التعامل مع الأوساط غير الأدبية اذا كان يريد ان يحافظ على نزاهته ؟ ظهرت وجهة النظر هذه أول مظهرت في مجتمع متفتح مزقته الصراعات الطبقيّة ، وشاعت بنيانمسند النصف الثاني من القرن الماضي ، ولكنها تحتوى في داخلها على امرين متناقضين : فعلى حين تعبر عن رفض قاطع للعالم كما هو ، واعراض مخلص عن ان يصبح الفنان شريكا للزمرة الحاكمة الكاذبة ، نجد انها — في احسن الأحوال — تمثل استنكارا فرديا لا تأثير له . ان الالتزام الذى يؤكد على العلاقة الوثيقة بين الادب والجمهور الذى من أجله انشئ ، يساعدنا على التغلب على التناقض السابق : فالكتاب الملتزم يعلم انه ، في المجتمع الحديث ، لابد ان ينحاز حتما الى احدى القوى الاجتماعية ضد الظلم . انه يرفض ان يستلم للنظام ، ولكن تمرد جزء من حركة أوسع ، حيث يصير الادب بالنسبة له — كما يقول سارتر — « مهنة نضال مكتملة » (٢٨) .

✽ مفهوم سارتر للالتزام

اننا في انجلترا ، كما يدعى ماندر ، « قد تبينا مصطلح سارتر ، وتجاهلنا أساسه النظرى تجاهلا كبيرا » . ولست متأكدا تماما من اننى أوافق ماندر حين يضيف قائلا « ربما تبدى لنا الأيام ان تجاهلنا كان خيرا خافيا على مداركنا » (٢٩) . وبالرغم من ان نظريات سارتر محل

(٢٧) J'abats mon jeu, p. 136 ، وانظر أيضا رفضه القوى لليوتوبيا في نهاية

كتاب History of USSR وخاصة الفقرة التى يغل فيها ان اليوتوبيا « ضارة جدا بسبب الاحتمالات الواهمة التى تضرها ، ولانها في كل خطوة ترفع صورة مزيفة على عكس الواقع ، وتؤدى الى التغالل من خلال فقدانها الموازنة بين الأمل والعمل ، ويمكن القول ان اليوتوبيا مفرق رهيب للانحراب ، ووسيلة اغراء اشد رهبة للطبقة المسالمة » (ط ١٩٣٦) ص ٦٢٧ .

(28) Situations II, p. 185.

(29) The Writer and Commitment, p. 11

جدل غالبا ، وأن « الأساس النظري » ليس ثابتا كما توحى بذلك عبارة مائندر — لأن سارتر كان كثير التفتيح له على مر الأيام وبصورة درامية أحيانا — بالرغم من ذلك كله ، أجد نفسى غير راض عما سماه مائندر « التذجيل الأنجلوساكسونى » (*) . وأحد أهداف المقالة الحالية أن تبين أن الالتزام ليس مرد فعل عشوائيا أو غريزيا ، ولكنه وسيلة نقادة وصالحة للإبداع الفنى ، وأننا نستطيع أن نستفيد كثيرا من التجربة الفنية سواء منها النظريات الأدبية بك لـ ما فيها أو الأعمال التى تقف شاهدا عليها .

يعتقد سارتر أن الالتزام كامن فى الكتابة حين يقول : أن تكتب يعنى أن تتحدث وأن تتحدث يعنى أن تكشف عن جانب من العالم بهدف تغييره ، الأدب إذن هو نتيجة لموقف من العالم ، سواء كان هذا الموقف عن وعى أو عن غير وعى . والكاتب الملتزم يختلف عن الآخرين ليس لأنه « متورط » فى العالم ، بل لأنه على وعى به ، لأنه « ... يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وابلغ ما يكون كمالا من كونه (متورطا) » (*) ، أى عندما ينقل التزامه من المستوى التلقائى المباشر إلى مستوى « الوعى » : (٢) .

ونقطة الضعف الرئيسية فى هذا التعريف الرائع هى أنه لا يفرق بوضوح كاف بين « التورط » (الذى لا يستطيع الكاتب تجنبه) ، و « الالتزام » (الحق (الذى هو اعتراف واع بالتورط) . ويصبح هذا التعريف أكثر أهمية حيث يميننا على تفسير الحيلة الغريبة المتخصصة التى شنها سارتر والآخرين من أجل الالتزام . فإذا كان الالتزام شائعا وحتما فلم أضاعة الجهد وارقة المداد من أجل الدعوة إليه ؟ والجواب

(*) يعنى الكاتب هنا بالتذجيل الأنجلوساكسونى التجريب الشخصى دون الاعتماد على نظريات علمية صحيحة ، وهجوم مائندر هنا يعنى أن سارتر ومن تابعه من الفرنسيين والانجليز قد بنوا معرفتهم بالالتزام على ممارساتهم وخبراتهم الخاصة ، وليس على أسس وقواعد ثابتة كما تفعل العلوم التطبيقية . (المترجم)

(*) يحاول المؤلف جاهدة أن يفرق بين « التورط Involvement » و « الالتزام Commitment » فاللتورط هو مشاركة جبرية لا إرادة لنا فيها ، ويضرب لها سارتر مثلا بعبارة بسكال المشهورة « نحن مبحرون » أى ليس لنا من خيار فى السفر بالبحر ، إذ هو أمر لازم وحتى ، وكل الذى نملكه هو اختيار السفينة . وبهذا المعنى — كما يقول سارتر — يفقد الالتزام كل قيمته ويهبط دفعة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالا ، إلى علاقة الأمير بالمبدع . أما الالتزام الحق الذى يعنيه سارتر فسوف يتضح لنا من الفقرة التالية .

(المترجم)

انظر ما الأدب ٢ ص ٩٢ — ٩٤

(30) Situations, II, p. 124.

على هذا التناقض البادى فى تعريف سارتر وفى حملته الحارة له هو :
أن القورط ، وليس الالتزام ، هو الأمر الحتمى ، وأكثر من ذلك أن
الكتاب لپسوا على وعى بهذا بصورة أنوماتكية (ومن ثم كانت الحاجة
الى تذكر الكتاب به) . ويلقى سارتر باللوم على أمثال هؤلاء الكتاب
ويذكر « كسلهم العقلى » ورفضهم مواجهة الحقائق .. الخ . وربما
كان هذا صحيحا ، ولكن الحقيقة أن الخلط فى هذا الموضوع ذو أصول
تاريخية محددة ، أنه جانب من الهجوم الشامل على الطبيعة النقدية
للأدب ، هذا الهجوم الذى بدأ فى القرن التاسع عشر وانطلق من فكرة
فكرة خاطئة ، بغض النظر عن محاولات التعبير عنها بصور مختلفة وعن
اخلاص الكثير من معتققيها ، وهذه الفكرة هى « الفن شئ مختلف أشد
الاختلاف » . وهؤلاء الذين يخشون مغبة التصوير الصادق للواقع لن
يرضيه شئ اللهم الا أن تذيب فكرتهم عن أن الفن يتحرك فى عالم
خاص به .

وقية التعريف الملتزم كابتة فى رفضه لهذا التفسير السطحي
الهروبي وفى تذكر الكتاب بأنهم لا يستطيعون الفكك من الانتماء الى عالم
الانسان . وعلى هذا يحمل الالتزام فى طواياه من الوسائل ما هو كفى
بإظهار زيف تلك الكذبة المناقعة وإجلاء الحقيقة التى طمسها قوى اجتماعية
مغينة عمدا . وتكون النتيجة العملية لهذا النوع من الالتزام أن الكاتب
ينظر الى نشاطه بوصفه **مواطن** ، كما ينظر اليه على أنه جزء من عمله
كاتب ، ومن ثم يكون فى موقع أفضل لتوجيه تأثير عمله بدلا من تركه
نهبا للصادقات (ولا يعنى هذا بالضرورة أنه سينجح فى كل الأحوال ،
لأن هذا يتوقف على درجة التزامه ونوعيته) ، وعندئذ فقط تكون «عملية»
الكتابة عملية واضحة .

ولا تأتى أصالة مفهوم سارتر للالتزام من كونه يقدم تعريفا جديدا
للأدب ، بقدر ما تأتى من زعمه بأنه الشكل الوحيد لأدب خال من خداع
النفس . أنه تحد هائل ومؤثر ، حيث يصبح بالنسبة للكاتب طريقا
جديدة تجاه مسئليته وتجاه موضوع الحرية . ويعتقد سارتر أن الكاتب
الملتزم يواجه صراحة المشكلتين الأساسيتين الكائنتين فى الخلق الأدبى ،
وهما على التحديد : **لماذا يكتب ؟ ولأن يكتب ؟** وهما عنسوانا فصلين
فى كتابه « ما الأدب ؟ » . وفضلا عن ذلك ، فإن الكاتب الملتزم عند سارتر
ليس له من موضوع سوى **الحرية** ، مادام يتوجه بالحديث الى رجال
أحرار . وليست الحرية هنا بمعناها العام (حيث تكون شعورا مجردا
خاليا من أى مضمون) ، ولكنها الحرية المحددة التى يحاول الانسان
اكتسابها والحفاظ عليها فى كل مرحلة من مراحل تطوره التاريخى . ولكى

يوضح سارتر ما يرمى اليه بضرب مثلا ربما كان صالحا الآن أكثر منه في الوقت الذي كتب فيه سارتر هذا الكلام حيث يقول : ليس بالإمكان كتابة كتاب جديد لتبرير فقدان الحرية ، ومن ثم فانه من المحال أن توجد رواية جيدة عن اليهود أو الزوج . ولقد انتقدت أيريس مردوك (**) سارتر على هذه المقولة معتقدة أن محاسبه قد دفعه الى الإفراط حين أشار الى أن الكاتب « التقدمي » وحده هو القادر على إنتاج أدب جيد . وصحيح أن سارتر كان غالبا ما ينزع الى المغالاة في الدفاع عن قضية يعتمدها ، وأنه كان في فترة ما من أنصار ما تنسبه اليه أيريس مردوك ؛ ولكن لاداعي لأن ننع في نفس الخطأ من أجل أن نثبت أن رواية تجهر بمعاداة السامية أو الزوج لا يمكن أن تكون عملا فنيا عظيما . ومهما تكن القيمة النظرية للتحليل السارترى فإن تحديد العمل للكتاب الذي جاء في صرخته : « أروني رواية واحدة جيدة كتبت ضد اليهود ... الخ » لم يرد عليه أحد بنجاح .

وأكثر من هذا يكون الكاتب رجعيا قحا غير أن عمله الفني سوف يعكس بالتأكيد زيفا يشي بأرائه الخاصة المتحيزة : فالروائي الذي يصور اليهود أو الزوج على أنهم أشرار لابد أن يفشل على المستوى الجمالي ، فان شخصياته ستكون رسما كاريكاتوريا فجا يستحيل تصديقها ، فان صورهم على أنهم أناس لهم حسناتهم وسوءاتهم فانه يقوض بالضرورة دعائم المشكلة العنصرية التي تنهض على اعتقاد كاذب بأن الأجناس « الأقل شأنا » لا تملك أية حسنات .

ومهما يكن من شيء فان نقد أيريس مردوك يساعدنا على أن نتذكر أن هناك طريقتين لتفسير أدب الالتزام : طريقا ضيقة تنفي عن الفن أية قيمة حقيقية إلا اذا حمل في جعبته أفكارا « جيدة » ، وطريقا واسعة تؤكد على أن الفن بطبيعته له تأثيره الإيجابي في حملنا على التفكير والنظر الى الواقع من زاوية مختلفة ، وأن الفن الملتزم له ميزته الكبرى وهي أنه يحقق وظيفة الفن كله بطريقة واعية . والحق أن سارتر نفسه بدأ حياته الأدبية باعتماد التفسير الضيق ؛ ولكن نظريته وآراءه في المراحل الأخيرة

(**) Iris Murdoch روائية وفيلسوفة بريطانية ولدت عام ١٩١٩ ، وتوفيت أعمالها الروائية : الجرس (١٩٥٨) ، الراس المقطوعة (١٩٦١) ، الاحمر والافخر (١٩٦٥) ، هنري وكاتو (١٩٧٠) ... الخ . (المترجم)

من حياته أصابها تحول ملحوظ نرحب به (٣١) . فلم يعد الالتزام ينظر اليه على أنه أمر مطلق ينبغي على كل الكتاب الامتنال له واعتياقه ، ولكن على أنه صفة تضافى على الأدب وعيا ووضوحا .

✽ رحلة سارتر من « ما الأدب ؟ » الى « كلمات » :

لن تكون محاولتنا فهم الأدب الملتزم أو ادب الالتزام كاملة الا اذا تعرضنا لكتاب جان بول سارتر « ما الأدب ؟ » . وعلى الرغم من جوانب تصور الكتاب والأحكام المتعسفة التي قد نختلف مع مؤلفه فيها ، فان مقالة سارتر تعد بحق انجيل الالتزام فى الأدب الفرنسى ، كما أنها تعد أيضا المحاولة الجادة الأولى لتعريف الالتزام . ومصطلح الالتزام ليس مصطلحا سارتريا فى المقام الأول ، بيد أن سارتر طوره وأثراه بكتاباته الإبداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والطبيعة العملية النافعة .

ويمكن أن نقسم كتاب « ما الأدب ؟ » الى قسمين : قسم نظرى ، وقسم تاريخى . والقسم النظرى أكثر متعة وإثارة من القسم التاريخى ، حيث تنصب مناقشة سارتر النقدية على تعريف الكتابة بأنها نشاط اجتماعى لأنها تتبع من ارادة الكاتب الاتصال بالإنسان ، ومن محاولته تغيير العالم . ومن العسير أن نختلف مع سارتر فى الجزء الأول من مقولته هذه من أن الأديب يسعى للاتصال بالإنسان ، لأنها بديهية لاختلاف عليها ، فسارتر غالبا ما كان يتم مناقشته على مثل هذه البديهيات الواضحة بهدف استخلاص النتائج المنطقية والعملية الكامنة فيها . أنه يجيرنا على الرجوع للمسلمات أولا حتى ننظر فيها باستمرار ونعيد تقويم ما بها من حقائق نسلم بها ابتداء . وهنا تكمن براعة سارتر .

وخلاصة ما يرمى اليه سارتر فى هذه المقولة أن اللغة هى وسيلة اتصال بالطبع ، مما يقودنا الى التساؤل عن المضمون (ماذا تريد أن تقول ؟) وعن المسؤولية ، وكلا الأمرين عماد الأدب الالتزام . يقول سارتر :

(٣١) كما تعودنا مع سارتر ، لا ينبغي للبره أن يتحدث عن نفسه فى أفكاره ، بل عن تفاوت جرى فى التأكيده عليها عبر رحلته الادبية . وعلى سبيل المثال فان نظريته الواسعة التى اعترت تفكيره فى المراحل الأخيرة من حياته ، كانت لها مؤشراتنا فى كتابه « ما الأدب ؟ » وخاصة فى مقولاته التى تبرهن على أن وصف أى جزء من السلوك الإنسانى يزيد من فهمنا له ، ومن ثم فان لها « تأثيرا مطهرا » .

انظر:- Situations II, pp. 143, 185.

« غاية اللغة أن توصل ... أن تذيع على الآخرين النتائج التي وصل اليها المرء ... فحين آنكلم اكشف عن الموقف .. اكشف عنه لنفسي وللآخرين من أجل تغييره » (٢٢) .

وليس يكفى — لسوء الحظ — أن نقف عند هذه النقطة حتى نتبين طبيعة الكتابة . فهل الأدب حقيقة يهتم بتوصيل « النتائج » كما يرى سارتر ؟ أم أن على المرء أن ينظر اليه على انه دعوة حارة من الكاتب ، على أنه دفاع عن قيم معينة ؟ يقول سارتر بعد ذلك :

« أن العمل الفنى غاية فى ذاته ... هو قيمة لأنه دعوة حارة » (٢٣)

قد يبدو بين المقولتين السابقتين بعض التعارض والغموض مما دفع سارتر الى أن يثبث ، بتحيز واضح ، أن النثر وحده يمكن أن يكون ملتزما ، وأن كل الفنون الأخرى بما فيها الشعر غير صالحة لأداء أية وظيفة ثورية ، لأنها تتعامل مع الواقع من خلال طرق غامضة وملتوية ، بدل أن تخوض فيه مباشرة عن طريق الكلمات (اللغة) . ونستنتج من ذلك أن الفرق بين الشعائر والنثر فى رأى سارتر هو : أن الشاعر حين يستخدم اللغة فإنه يستخدمها بوصفها غاية فى ذاتها مثلما يفعل الموسيقى مع الأصوات ، والرسام مع الألوان والظلال ، أما النثر فإنه يستخدم اللغة بوصفها مجرد « علامات » تساعد على تحديد الأشياء حولنا حتى نستطيع التعامل معها بسهولة . أن النثر وحده هو الذى يدفع الى الفعل لأنه قائم على تفسير النشاط الإنسانى وفهمه ، انه يجاو أمور الحياة التى على الإنسان المعاصر أن يواجهها وقد ازداد اصراره على الفعل . وقد طامن سارتر من غلواء آرائه فى مقالات لاحقة ، فوصف من الرسم بأنه شكل من أشكال النشاط الإنسانى ، وكان هذا تقدما ملحوظا عما سطره فى كتابه « ما الأدب ؟ » .

أما فيما يتعلق بفرض الكتابة وتعريفها بأنها محاولة « لتغيير العالم » . فربما كان من الأفضل أن يستفيد من تعريف أكثر تحديدا (٢٤) . ألم يكن من الأجدى أن يتحدث سارتر عن تأثير الأدب بدلا من الحديث عن غايته ، وأن يقول ان التأثير التحيقى للفن العظيم هو أن يدعنا الى

(32) Situations II, pp. 72—3.

(33) Situations II, p. 98.

(٢٤) تعبير « لتغيير العالم » الذى غالبا ما يستخدمه سارتر هو صدى لقولة ماركس الشهيرة « ان الفلاسفة قد فسروا العالم حتى الآن بطرق شتى ، ومع ذلك فالمطلوب هو تغييره » . ويعنى سارتر عادة « بالتغيير » ثورة سياسية واجتماعية بكل ما يعنى ماركس ، وأحيانا يعنى به اصلاحا جزئيا بسيطا .

اعادة تشكيل حياتنا (٢٥) ؟ ان بإمكاننا ان نثبت صحة مثل هذا الافتراض عن طريق الدليل الاستقرائي والدليل الاستدلالي .

فاذا استقرنا التاريخ وجدنا نماذج صالحة على ما نقول . وسارتر نفسه يذكر لنا كتاب عصر الفلوير الذين كان تأثيرهم على زمانهم من الوضوح والحسم بحيث لا يدع مجالا للشك في صحة ما نذهب اليه ، ولكن آراء سارتر سرعان ما يعترها التسرع والتعميم في حكمه على أسلافه من العصور الأخرى ، يدلا من التقويم الموضوعي لدورهم الحقيقي في تصوير عصرهم ونقده . ان حكمه على القرن السابع عشر في فرنسا — بصفة خاصة — قد بنى على فكرة تقليدية مسبقة بأنه كان عصر نظام واستقرار ، وهذا تصور لا يقبله أحد اليوم ، وكذلك اتهامه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر بأنه كان « أدب خيالة » (باستثناء أدب فيكتور هوجو) ، وهذا اتهام لا يأخذه أحد مأخذ الجد الآن ، لقد بنى حكمه في كلا الأمرين على معرفة تاريخية غير صالحة وغير كافية (وهو خطأ لا يغتفر من مفكر لم يكن يمل من التأكيد على أهمية دراسة التاريخ) وعلى رأي مازال ماثرا للجدل وهو ان الالتزام في كل زمان اذا لم يشارك في الأحداث السياسية بنفس الشكل المباشر والمتطرف لا يكون التزاما على الإطلاق (٢٦) . ان القسم التاريخي في كتاب سارتر « ما الأدب ؟ » هو أضعف أجزائه (ولم يغب عن سارتر ذلك) (٢٧) ومن الخطأ اعتباره مثالا كاملا على النقد الأدبي الملتزم . ولكن ، لحسن الحظ ، هناك دراسات أخرى يمكن أن تكون نماذج جيدة للنقد الأدبي الملتزم ، ومن هذه الدراسات :

— دراسة سارتر لفلوير التي وضع فيها بهتلف الطرق كيف تأثرت شخصية فلوير بأبولوجية عصره .

— دراسة أراجون لستندال التي ركزت على الصيغة السياسية
Le Rouge et la noir لكتابه

(٢٥) غاية الأدب الملتزم ان « يغير المسالم » بالتأكيد ، ولكن لا يصدق هذا على كل الفنون . والقضية التي يثيرها سارتر هي ان الأدب الملتزم يضع لنفسه غاية واعية تكون كافية في طوايا أي عمل فني .

(٢٦) يجب ان أكرر ان الالتزام هو فكرة وليدة للقرن العشرين لانه يلائم ظروفنا محددة فيه . وليس من المقبول في شيء ان نفزع مصرفة كتاب العصور السابقة به ، لان ظروفها كانت غير معدة لذلك . وأوجه التشبه بين القرن ١٩ والقرن ٢٠ هي ان كليهما كان عصر تغيرات كبيرة .

(٢٧) يعترف سارتر بان تحليله التاريخي كان مشرعا وسطحيا ، غير انه يعزو هذا الى انشغاله بمهمة جليلة وهي مهمة تعريف الأدب .

— دراسة يبجى لكورنى الذى اعقبه واحد من فئة قليلة من الشعراء العظام الذين نجحوا فى مزج الشعر بالفلسفة .

أما الدليل الاستدلالي فنجده عند سارتر أيضا ، وإن جاء متأخرا حين قال فى المؤتمر الدولى للكتاب المنعقد فى لينينجراد عام ١٩٦٣ : ان الفنان شاهد على عصره الى حد انه يعكس جميع مشكلاته ، ثم يضيف قائلا :

« فى مثل هذه الظروف لا يفلق كبير أهمية على ادعاء الأدب بأنه ملتزم ، لأن الالتزام وارد على كل حال نظرا لأن « الجماعية » تعنى ، الى جانب أشياء أخرى ، أننا جميعا مهددون بالفناء فى حرب نووية ... وليس يعنى هذا بالضرورة أن الكاتب ينبغي أن يتناول الحرب النووية ، بل يعنى أن الانسان المهتد بالموت كالمفتران لا يمكن أن يكون صادقا كلية اذا قصر قصائده على التفتنى بالطيور . ومن ثم فإن بعض جوانب العصر لابد أن تفرض نفسها على العمل الفنى بصورة أو بأخرى » .

ان فكرة « الجماعية » هذه قد مكنت سارتر من أن يجعل الالتزام مستترا وكائنا فى الأدب كله يدل أن يكون الالتزام وجهة نظر أيديولوجية صريحة كما فعل فى سنة ١٩٤٧ .

ولكن أساس القسم النظرى الذى انطلق منه كتاب « ما الأدب ؟ » هو أنه ليس هناك أدب بدون جمهور . ان طبيعة العمل الفنى تتحدد بناء على الجمهور ، واذا كنا لا نكتب اليوم مثلما كان يكتب شكسبير ورأسين فذلك لأن جماهير القرن العشرين تختلف تاريخيا واجتماعيا . فضلا عن أن الأديب فى نظر سارتر مستهلك وليس منتجا . ان المجتمع يففق عليه ويرعاه ، فاذا كان فى مجتمع طبقى فمعنى هذا أن يكون ربيب الطبقة الحاكمة التى سوف يصطدم بها اذا هو حاول كشف حقيقة الحياة . ومن ثم كان عليه أن يقرر ويختار لمن سيكتب . وهذا الخيار تفرضه عليه متطلبات الفن لا الاعتبارات الأخلاقية أو الأيولوجية . وعندما يكون الصراع الاجتماعى حادا والخيارات غير محددة (بالنسبة للكتاب انفسهم) يعكس الأدب هذا الصراع حتما ، وتظهر عليه آثار المأساة (والرومانسيون فى القرن التاسع عشر مثال على ذلك) .

وحتى فى عام ١٩٤٧ واجهت سارتر صعوبات فى اختيار نوعية الجمهور ، ولذا تحدث عن « جمهور فعلى » للكاتب الملتزم . وكان هذا نوعا من التعتل والحكمة غلب على آراء سارتر المتعسفة بوصفه ناقدا

للنظام البرجوازي لم تسترح نفسه لمساندة الحزب الشيوعي . فرأى سارتر أنه إذا لم يصح المستغلون والمستغلون لصوت الالتزام ، فعلى أدب الالتزام أن يتوجه الى جمهور متخيل ، الى جمهور يأمل أن يوجد أو حين نطرح طبقة المستغلين . وادت تلك الصفة المثالية الضرورية في يوم من الأيام سواء حين تتخلى الطبقة العاملة عن المبادئ الشيوعية « للجمهور الفعلي » سارتر الى أن يخلص الى تصور سائد لأدب الالتزام كان دائم التعديل له كلما زاد انخراطه في الحياة الاجتماعية والسياسية دون أن يتخلى عن استقلاله على الإطلاق . وقد عبر في لقاء صحفي معه عن سعادته لكونه مقروا لدى العامة حين قال :

« لقد غيرت جمهوري ... والآن أتلقى رسائل من عمال وسكرتيرات . وتلك الرسائل هي أكثر رسائل القراء أهمية » (٢٨) .

وأهم نقاط الضعف في كتاب « ما الأدب ؟ » من وجهة نظري ، هي أن منهجه قائم غالبا على تصور مجرد لطبيعة الكتابة ، أو بتعبير سارتر ، أن جوهره يسبق وجوده . وعلى الرغم من أن نقطة الانطلاق عند سارتر هي الطبيعة الاجتماعية للأدب فإنه يميل الى استخلاص « الحظ » الأدبي من الجوهر المثالي للأدب ، وليس من الموقف الاجتماعي المحدد للكاتب ، ومن ثم يقضى به هذا الصنيع الى المبالغة في قيمة هذا الأدب . أنه يقول ان الكتابة « وظيفة اجتماعية » ، وهذا صحيح ، ولكنه في بعض الأحيان يعطى انطبعا بأنه يعنى الوظيفة الاجتماعية دون منازع . والخطر المحقق من هذا المنهج هو : أولا كونه يحط من قيمة الالتزام لأنه يلمح الى أن الكاتب لا يغير حياته ابدا مادام أهم شيء عنده أن يتعامل مع الكلمات بنجاح ، وثانيا من كونه يقود بسهولة الى الرأى المعارض الذى يتطرق فيذهب الى القول بأن الأدب يصبح لا قيمة له على الإطلاق بمجرد أن نقف على حدوده الحقيقية في مجال التطبيق . وهذا بالضبط ما حدث لسارتر . فقد أتى عليه حين من الدهر كان يندد بالخداع الأدبي ويرفض كهنوت الأدب ، كما فعل بالتحديد في كتابه « كلمات » ، ولكنه ذهب الى أبعد من هذا حين مضى يؤكد على أن معظم الفن والأدب الفريبيين مضية للوقت في عالم عليه شبح الجوع (٢٩) .

(٢٨) مقابلة صحفية مع صحيفة Le Monde ، أعيد نشره في مجلة Encounter

عدد ١٢٩ (يونيو ١٩٦٤) هي ٦١ - ٦٢ .

(٢٩) اعتبر سارتر أن جانباً كبيراً من الفن والأدب في الغرب لرفه لا مبرر له ، وكانت صرخته التحديدية ، في هذا المقام ، هي : « هل تعتقد أن قارئاً من بلد فقير يستطيع أن يقرأ الآن روب جرييه ؟ » (من المسألة الصحفية معه في المرجع السابق) .

وانه لامر مثير حقا أن نجد ناقدًا ماركسيا مثل أدرنست فيشر Ernest Fischer يجيب على هذا الهجوم بطريقة غير مباشرة حين يقرر في كتابه « ضرورة الفن » The Necessity of Art أنه — على الرغم من أن الأدب لا يمكن أن يتجنب موضوعات كالمجاعة والفقر والجهل — فمن الخطأ أن نتوقع من الأدب أن يعالج هذه الموضوعات معالجة جمالية خالصة لأن ذلك سوف يؤدي إلى أحسد أمرين : المبالغة في إعلاء قدرة الفن ، أو المبالغة في الحط منها . وما يعنيه فيشر هو أن حل مشاكل العالم هو موضع اهتمام كل البشر بما فيهم الكتاب ، ولكن دور هؤلاء الكتاب ليس دورًا متميزًا ، أنهم لن يستطيعوا تغيير العالم لجرد أنهم كتاب (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة في إعلاء قدرة الفن) ، بل بوصفهم كتابا يفترون يساهمهم حركة نضال أكثر اتساعا . كما أن رسالتهم ليست مجرد لعب مترف بالكلمات (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة في الحط من قدرة الفن) ، لأن مهمتهم في تغيير العالم تتطلب نشاطات متعددة تشمل الحديث والفناء والكتابة والرسم .

وليس بأقل إثارة من ذلك أن نجد اتهامًا موجها إلى سارتر يجري على قلم ناقدة ماركسية أخرى تدين سارتر بأنه متع « اليسارية الجمالية » ، وهو تعبير يستدعى إلى الأذهان المعنى السياسي « اليسارية » الذي صاغه لينين كي يصف به الذين يفرطون في تبسيط الواقع والذين لا يسيرون على « الصراط المستقيم » . والناقدة موضع الحديث هي كريستين جلوكسمان Christine Glucksman التي كتبت تقول في مجلة « النقد الجديد » Nouvelle Critique « (٤٠) : إن يسارية سارتر تكمن في خلفه بين الفعل والفعل الأدبي » وفي اعتقاده الساذج بأن الثورة ستقوم من خلال اللغة . وقد قاده هذا — في زعمها — إلى أن يبنى الالتزام خالصا على مضمون أيديولوجي صارخ وأن يسقط من الحساب كل فن غير ملتزم التزامًا واعيا .

وربما كان من الظلم أن نزع أن سارتر — حتى في كتابه « ما الأدب ؟ » — كان ساذجا وحزبيا إلى هذا الحد ، ويصبح من العسير أن نتفق في الرأي مع الناقدة المذكورة حين تذهب إلى القول بأن سارتر ظلم « يساريا » في المقام الأول على الرغم من التغييرات التي طرأت على أفكاره خلال رحلة حياته (٤١) . إلا تبالغ تلك الناقدة كثيرا في تصوير نوبات

(٤٠) عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ١٧٢/١٧٤

(٤١) فعلى سبيل المثال اتهم سارتر بأنه لم ينفذ لانه ، بالرغم من أن إجاباته لم تعد كما كانت ، فإنه مستبصر في القضاء نفس الأسئلة (مثلا : ما مكانة الأدب في البسلاد النامية ؟) ولكن أوليست أسئلة سارتر أسئلة لا محيص عنها ؟ أوليست شجاعته في الاهتمام بالدروس المستفادة من التجربة والحياة هي النقيض تماما من « اليسارية » ؟ .

الغضب الطارئة ، والتي لم تكن من خصال سارتر ، التي اعترته حين
أدان الأدب بأنه « لا شيء » كرد فعل لاعتقاده الأول في أن الأدب هو
« كل شيء » ؟ وفضلا عن ذلك ، ألم تفهم كتابه (كلمات) حق الفهم ؟

ان هذا الكتيب ، الذي كان مفاجأة أدبية مذهلة في نهاية عام
١٩٦٣ (٤٢) ، يحطم بصورة درامية صورة سارتر بوصفه كبير كهنة
الالتزام ، ويكشف لنا عن تشاؤمه المرير نحو ما نعلقه من أهمية كبرى
على الكلمات ، وعن هجومه الساخر على ما يسمى « الوصاية » الأدبية .
وعلى الرغم من أن هذا الكتيب يتناول أساسا حياة المؤلف في طفولته ،
فإن الصفحات الأخيرة منه تعليق صريح لا هوادة فيه على العلاقة بين
أوهامه في الطفولة وسلوكه بعد المراهقة حتى مرحلة متأخرة من حياته .
انه يطلعنا على أن إيمان الطفل جان بول بالقوة السحرية الثورية للكلمات
لم يتخل عنه في الواقع وهو رجل ، ولكنه نظر اليه من منظور جديد .
معرضة للالتزام باعتباره مطلقا أخلاقيا كان نتيجة الحاح وجهة نظر دينية
عميقة عليه ، ولكنها الآن — وقد بلغ تمام النضج — تتقنع ، بمهارة ، قناع
الفلسفة الاجتماعية السياسية . لقد تخلى عن الإله الأب والإله الابن ،
ولكن الروح القدس نجحت في أن تتمكن منه وأن توحى اليه بأفكار زائفة
عن « وصاية » خاصة وعن « كهنوت » بلاذب . فبعد أن يصف سارتر كم
ظل أسير هذه الأوهام يقول لنا ببساطة متناهية : « لقد تغيرت » .
ثم يضيف هذا التفسير الساطع :

« لقد خلعت عن نفسي كهنوت الأدب وأبقيت على شارته ... فمازلت
أؤلف الكتب وسوف أستمّر في الكتابة ، لأن الكتب مطلوبة ولها فوائد لها
على كل حال . وإن الثقافة لا تنقذ أحدا أو شيئا ، ولا يمكن أن نجد
تبريرا للمرء من خلالها » ، ولكنها نتاج الإنسان ... وفي مراتها النقدية
وحدها يجد نفسه » (٤٣) .

(٤٢) نشر أول ما نشر في مجلة Les Temps Moderns عددي أكتوبر ونوفمبر
من عام ١٩٦٣ ، لم في كتاب سنة ١٩٦٤ وطبع بعدها مرارا .

(٤٣) ينبغي أن نلاحظ استخدام سارتر التعميد للمصطلحات الدينية ، حيث تعني كلماته
أنه طرح كل الأفكار في ارتداد الكهنوتية الخاص بكثير كهان الأدب ، ولكنه مازال يعتقد
في ارتداد نوب كاهن عادي من بين القادة العريضة لرجال الدين . (ص ٢١١ من النص الفرنسي) .

يوضح هذا أن التزام سارتر لم يهجره تماماً ، وإنما تخلص من الأوهام من أجل أن يكون أكثر تأثيراً (٤٤) . وقد أكد سارتر ذلك في مقابلة ذكرناها سابقاً حين أشار إلى أن واجب الكاتب أن يضع قلمه في خدمة المتهورين ، ثم أضاف :

« ... تلك هي مهمة الكاتب ، فإذا ما حققها كما ينبغي فإنه لا ينتظر جزاء عليها . فالبطولة الحق لا تنال على شبا الأقلام . وكل ما أطلبه من الكاتب أن لا ينسى الواقع والمشاكل الأساسية في الحياة » (٤٥) .

فليس هناك تراجع من سارتر عن الجانب الرئيسي في كتابه «ما الأدب؟» ، ويمكن أن نقدر هذا الكتاب المبكر حق قدره في ضوء من تطور سارتر الدائم . وجملة القول أنه ليس بالأمر الهين أن يثير المرء مسألة الالتزام لأول مرة ، وأن يحاول تعريفها ، وأن يؤكد بشدة على مسئولية الكاتب في العالم المعاصر (بغض النظر عن بعض الأسس النظرية الواهية نسبياً التي بنى عليها الالتزام) ، وأن يحلل بوضوح كبير (حتى أن لم يكن كافياً) الخاصة الاجتماعية للأدب وأهمية الجمهور ، وأخيراً أن يثير عدداً من الأسئلة ، التي مازلتنا نبحث عن أجابة عليها ، والتي كان من الصعب — بدونها — أن تبلور نظرية معاصرة لعلوم الجبال .

(٤٤) ولا تفوتنا الفرصة — في هذا المقام — لأن ننوه بأن طرح الأوهام خاصة طبعت تطور أراجون الأخير . وعلى الرغم من خطورة المقارنة لاختلاف الظروف ، فإن هناك اتجاهات واضحة — في النصف الثاني من القرن العشرين — نحو واقعية واعية .

(٤٥) في حديث صحفي أشرنا إليه سابقاً نشر في صحيفة : Le Monde & Encounter

حوار مع عمر أميرلاى

* « عمر أميرلاى » مخرج سورى متخصص فى السينما التسجيلية ، درس بمعهد الإيديك فى فرنسا ، ومن أهم أعماله فيلم « الحياة اليومية فى قرية سورية » الذى عرض فى اسبوعى المخرجين بهوجان « كان » ، ومنع عرضه فى سوريا وصرح له بالعرض داخل المنظمات السياسية فقط كما أخرج فيلمين قصيرين عن لبنان ومنظمة التحرير الفلسطينية هما « مصائب قوم » و « رأتحة الجنة » ، كما أخرج فيلماً عن « الفيدو فى دول الخليج » وهو يميل بالتليفزيون الفرنسى - القناة الثانية ، وبعد هالبا فيلماً عن المرأة فى مصر وحضر إليها ليصور نوعيات مختلفة من نساها ذلك أنه - وكما قال فى الحوار - يرى أن مصر هى محور الوطن العربى .

وقد اختار سيدات تنوع أعمالهن حتى تتنوع الرؤى ووجهات النظر ، باثمة جرائد وصافيناز كاظم ومحامية ونادية الجندى .

وقد تركز حوارنا معه حول السينما التسجيلية وآرائه فى السينما المصرية . ولما كان الحوار متدفقا تكررت بعض الأفكار حيث أن « عمر أميرلاى » كان يحاول بجسدية الفنان والتقى الوصول الى فهم وشرح اسباب حالة السينما الآن ومقارنتها بما كانت عليه فى الماضى وبسبب حيوية الحديث وتدفعه فقد انتقل فى بعض أجزائه من فكرة الى فكرة أخرى دون التمسك بشكل كان فى الموضوع الواحد . فهو مثلاً يشير فى معرض حديثه الى يوسف شاهين مثلاً : « أفلام يوسف شاهين هروب الى التاريخ .. الى الماضى » ... لذلك وجدنا أنه من الأفضل أن نركز فقط على الأفكار التى اکتبت تماماً ، حتى يكون الموضوع مفيداً للقارئ ومعبراً عن عمر أميرلاى .

منحة البطراوى

✽ شاهدنا لك في القاهرة فيلم « مصائب قوم » الذي يتناول شهادات فئات مختلفة من العاملين في لبنان وانطباعاتهم وتحليلهم لحياتهم اليومية ، ولأحظنا ان هناك صيغة روائية تظهر في شخص الرجل الذي تحول من سائق الى دافن للموتى .. فالى اى مدى مسجوح بادخال عناصر روائية على الفيلم التسجيلي ؟

✽✽ في المصطلح الأجنبي كلمة documentaire تطلق على التسجيلي والوثائقي معا ، وبالنسبة للغة العربية هناك تمييز بينهما ، فالفيلم الوثائقي هو الذي يعتمد على الوثيقة كما هي وغرضه الاساسي هو تسجيل وثيقة ، اما التسجيلي فهو يسجل وثيقة وفي نفس الوقت يحل وجهة صانع الفيلم الذي يترك بصماته على الوثيقة بحيث لا تصبح ملكا للواقع المقدس بقدر ما هي ملك لوجهة نظره تجاه الواقع الوثائقي ..

بالنسبة للسؤال عن ادخال عناصر روائية على الفيلم التسجيلي فهذا امر صحيح .. وسأحدث عن افلامى بالتحديد ، لان هذه النقطة كانت موجودة فيها ، في رأيي ان موقف السينمائي من الواقع يتحدد بالذات من خلال الاسلوب الوثائقي ويمدى ما يحمله — هو — من رغبة في ان يكون وفيا للواقع ، وهناك مرحلة معينة كنا نحمل فيها افكارا ايدولوجية — وهذا لا يعنى بالطبع اننا لا نحملها الآن — لكن الواحد منا يحاول قدر الامكان ان يتخلص من ان يكون التعبير السينمائي رهينا او جبيسا لوجهة نظر ايدولوجية ، وبالتالي مسبقة عن الواقع ، وبالتالي يكون فيها لوى للحقيقة .. في هذه المرحلة كنا نظن ان الواقع مقدس وانه يعبر عن نفسه تعبيرا حقيقيا ، ومن هنا كان اعمالنا لهذه الايدولوجية — وهى بالتحديد الماركسية — اعمالا مضادا للفكر الماركسي ، بمعنى ان محاكاتنا للواقع على اساس انه يعبر عن نفسه تعبيرا حقيقيا بشكل اوتوماتيكي امر غير صحيح ، بليل وجود اناس متخلفة جاهلة باوضاعها الحقيقية وبمصلحتها ، فتسجيل هذا الومى على انه تعبير حقيقي عن هذا الواقع عملية دياكتيكية خاطئة ..

وقد فاجئنا الواقع مرارا فكثيرا ما عبر عن نفسه بأشكال مختلفة كانت غالبا من الموضع المضاد تماما للذي كنا نتصور انه يتصنك في اتجاهه . كل هذا خلق لى نظرة جذرة ومثانية لحركة الواقع واصبح ليس من الضروري دائما ان تكون حركة تطوره والتعبير عنه ايجابية ، لا لان الواقع لم يكن يتطور تطوره الطبيعي ولكن لانه كان يتعارض مع النظرة الايدولوجية الاوتوماتيكية .

✽ تحدثت بشكل نظري عن الوثائقية والتسجيلية .. فماذا عن الخط الروائي في الفيلم التسجيلي ؟

✽✽ يظهر بناء الفيلم الوثائقي من خلال المونتاج الذي يعيد ترتيب العناصر الوثائقية الموجودة في الواقع ، فهناك مطابقة ونية مع الواقع يمكن أن توجد في الأفلام العلمية والأفلام التي تسعى قدر الامكان الى الموضوعية .. لكن عنجها تتدخل الرؤية الذاتية ، أي عندما أصبح انا جزءا من الواقع ، وبالتالي كوني سينيمايا مضطر لأن أزوج نفسي كفرد داخل هذا الواقع باحساسى وعواطفى واحباطاتى .. عندما يحدث احتكاك بين التجربة الشخصية وبين هذا الواقع المادى يتولد شيء ثالث هو فى رأى الفيلم التسجيلي .. وهو الفيلم الذى يختلف عن الأفلام التى تعكس وجهة نظر فضائية ، فمثلا تأخذ فلاح فى الواقع يعمالى أو انسان شعبى وتضع الكاميرا امامه ولا يتدخل صانع الفيلم نهائيا ولا يحاول أن يربط علاقة هذا الانسان ببيئته ويصبح كلامه منزل لانه — بالنسبة لموقفهم الايديولوجى . كل ما يقوله الصالح او الفلاح شيء مقدس ، هو الحقيقة بعينها ، هنا ليس هناك موقفا نقديا ولا حتى محاولة لربط المقول عند هذا الفرد بتصرفاته الأخرى التى تخدم غرضهم الايديولوجى وما يتصورون انه الحقيقة .. فكل انسان وحتى الفلاح يمكن أن يكون مقهورا ولكنه يمكن أيضا أن يكون متخلفا أو متخاذلا أو خائفا لقضيته أو جاهلا بأوضاعه وبالتالي يتصرف ضد مصالحه .

وعندما أخرجت فيلم « الحياة اليومية فى قرية سورية » حاولت أن أضفى نظرتى الذاتية باضائة عناصر ليس لها علاقة عضوية بالوثيقة ولكنها تكشف تلى الوثيقة ، وتكشف علاقتها الشمولية بكامل صورة الواقع ، فمثلا أنزلت لوحات داخلية ، وعملت صراعات مونتاجية ، واستخدمت الحركة البطيئة للممثل .. وهى حركة ليست لها علاقة بحركة الفلاح فى الواقع .. كل هذه الحلول التقنية التى استخدمناها والتى كشفت عن وجهة نظرنا فى هذا الواقع اعتدنا عن استخدامها فى اول الفيلم ، حيث صرحنا باننا أردنا أن ننقل الواقع كما هو ونرجو المعسرة .. وهذا بالطبع خطأ .. والدليل على اختلاف موقفى من الفلاحين فيلبى « الحياة اليومية » و « الدجاج » .. صارت لى فعلا علاقة واعية وعضوية مع الواقع .. الذى يؤثر لا على الصعيد الذهنى فحسب ولكن أيضا على الصعيد الحسى والعاطفى .. ففى « مصائب قوم » مثلا ، وقد رآه معظم اللبنانيين راح الكثيرون يتساءلون عن القوى الثورية .. وعن الحركة السكانية ، وذهبوا الى أن عمر أميرلاى تجاهل القوى الوطنية التى بالساحة ، وهذا بالطبع غير صحيح ، لأنهم عندما ظهروا على ساحة الواقع ، ذهبت وصورتهم فى فيلبى « رائحة الجنة » .

هذه هي العلاقة الديمقراطية ، الموقف الصريح من الواقع .. هذا الموقف في حد ذاته يستدعى بعد ذلك أن تحمل النظرة التسجيلية أو الوثائقية موقف روائى .. ان الواقع ملء بالدراهما .. طبعا هناك دراما تلاحقه بالواقع - لا أتحدث عنها - ولكن هناك الدراهما التى تفجر اشياء فنية .. أنا أرى أن مهمتنا عندما نفقد القدرة على الفاعلية بمعنى الضافة وعى جديد على الواقع - يجب أن نكون على الأقل شهود أوفياء على مرحلة معينة حتى لو كان واقع المرحلة مخالف لأنكارنا الايديولوجية ، كما سبق أن أشرت ، عندما رأيت أن التعبير السياسى فى الواقع اللبائى ليس له علاقة بمجريات الواقع اليومى الحياتى فى الشارع ، وجدت نفسى مهتما بالتأليس وكيف يعيشون بهمومهم اليومية ، وعلاقتهم شبه الغائبة بالسياسية فى الفيلم ، وهذه العلاقة تتكشف فجأة عند مشهد تفجير الدكاكين والمحللات .. هذا التفجير رهز .. انه يصيب أرزاق الناس وفى نفس الوقت يجعلهم يكتشفون وضهمم السياسى . ان تعليقهم على الانفجار تعليق سياسى : « مؤامرة كبيرة » أو « أمريكا وروسيا .. وعملاء .. وكل القوى السياسية » ، فالسياسة موجودة رغم غيابها من أذهان السواد الاعظم للشعب اللبائى فى هذه الفترة . وأقول أين أنا كمثقف من هذا الوضع ؟ نحن المثقفين أكثر الناس سلبية وفى الحقيقة نحن نحملها للجباهير ونتسائل لماذا لا يتحركون وفى نفس الوقت نتعاطف معهم لأننا نعلم أنه ليس لديهم بديل سياسى وبالتالى فهم هذه التصرفات الحياتية المادية بدون أى طموحات أو آمال سياسية معينة بمعنى أنهم تاركين أنفسهم للسياق .. ولكن فى الواقع مستحيل الا يأخذ أى انسان موقفا نقديا من السلبية فهو لا يقبل التضليل الذى يمارس عليه .. وأنا عندما اكتشفت هذا على أرض الواقع خارج المهلية السياسية نهائيا ، اكتشفت أن هؤلاء الناس يتحملون أعباء وبالتالي يدفعون ثمنها بأرواحهم وأرزاقهم .

❖ وماذا عن الفيلم التسجيلى فى الوطن العربى وفى مصر ومستقبله ؟

❖❖❖ كما قلت من قبل أن الفيلم الوثائقى لا يعتمد على الخيال بعكس الفيلم التسجيلى ، ولذا أنا أرى أن صانع الفيلم التسجيلى قادر على رسم واقعة وينفس الوقت قادر على رسم خياله الذى يرادف توقعاته للمستقبل ، لأن على السينمائى أن يكون سابق للحاضر بوعيه ، لكن تجده عندنا غالبا ما يكون معلقا على الواقع وليس منبئا بشيء سيصير . بالنسبة لمصر نجد أن الانفتاح بعد أن استتب أمره وكل ما يحمله من فساد يبدأ السينمائيون يتحدثون عنه ، بعد أن دخل الفساد والزشوة بين الكاتب نفسه بدأ هو يكتب السيناريو عنه . من هنا أعبر

أن الأفلام المصرية الروائية هي في الحقيقة أفلام وثائقية ، أفلام معدومة الخيال ، وتجذ ذلك أيضا في أدب السبعينيات فهو أدب وصفي سردي . أن الأفلام أيضا ينقصها تصورات خيالية عن الواقع ومن مستقبله . أنها في العالم العربي محاولة للاتصاق .. لزقنة أمريكاني .. للمثالي بشكل غريب مع الواقع .. نحتي في فيلم « الأموكاتو » الذي يفترض أنه فيلم فانتازي لا نجد ولو ومضة بسيطة من خيال .

وإذا تساعطنا عن سبب انعدام الخيال وبالتالي الروائية أي لماذا لا تستطيع المخرجة العربية أن تخلق عالما خاصا بها فأظن أنه بسبب انسحاقها وأظن أنه لا يمكن عمل خيال إلا إذا خرج الإنسان من هذا الواقع ونظر له نظرة واعية .. في بعض روايات نجيب محفوظ نجد أن هناك هامش للخيال لأن تلك الروايات كتبت في فترة كان للشعب المصري فيها أحلام وأوهام .. الانتصار على إسرائيل هو حلم ، حلم قومي ، فكانوا بالفعل قد خلقوا للجموع أحلامه ، وهذه الأحلام كانت تخلق المخرجة . أن تقول للناس « بدنا نزميهم بالبحر » .. هذه مخرجة حتى ولو كانت بالحضيق .. ولكن في السبعينيات حدثت ردة خطيرة بتربية الإنسان وسحقته بالحياة اليومية ، وأصبح الحلم أن تشتري غسالة ، أن تبني بيتا ، وأنه عليك أن تذهب إلى الكويت لجمع الأموال .. عملية آلية محسوبة العناصر لا تترك لك مجالا للخيال .

وجهور المشاهدين يرفض هذا الفيلم الوثائقي الذي هو تسجيلي ويقدم نفسه على أنه روائي وفي الحقيقة ليس به أي خيال .. انهيا الوثائقية بعينها .

قاعدة السينما العربية في مصر ولكن جهورها في العالم العربي ، بمعنى أن السينما يملكها جهور ولا يملكها بلد أو مكان أو جغرافية معينة .. وبالتالي للجهور العربي حق على هذه السينما ، ليس فقط على أساس أنه أيضا ينتجها .. وعندما تنتج سينما لجهور كبير مثل جهور الوطن العربي يجب أن تلبى احتياجاته .. وقد سافرت إلى الجزائر وتونس واليمن والكويت واكتشفت أن شعوب تلك الدول مهتمة تماما للوحدة بشكل لم يكن من قبل .. فجماهيرها مشتركة في اليأس والتمتع .. انها مشتركة بطبيعة انظمتها المستبدة .. ولكن هذه الوحدة لا تصير لأن هناك خطسان مغايزيان ، السلطات تتوحد والجماهير لا تتوحد ،

نعود للحديث من السينما المصرية القديمة نجد أنه على صعيد الدلالات الروائية مثلا على مستوى الديكور والمكان — لا شك أنه في المجتمعات شديدة الطبقة يحمل دلالات الفكر السائد ، وذلك نجد أن المكان في الفيلم

المصري القديم هو مكان الهاشوات يعنى مكان البرجوازية الزراعية او البرجوازية المدنية او بمعنى آخر الارستقراطية المصرية التى كانت تكون طبقة عليا واقلية بالمجتمع فكانت هى اقرب للخيال منها للواقع ، اما ديكرات وملابس الانلام المصرية تجدينها معروضة بالاسواق فى فائرينات الموبيليا : بشعة وقيمة ذات اللون فاقعة معدومة الذوق .. معروضة لكل الانسان .. للاستهلاك يعنى انا يراى أن العناصر الروائية فى افلام زمان كانت بالفعل عناصر طبقة سائدة ، وهذه الطبقة لم تكن تشاهد السينما لأنها كانت تسافر الى أوروبا لمشاهدة افلام اجنبية .. اما الآن عند تقديم مكان الأفوكاتو : عمله او منزله او حمام السباحة الذى يتردد عليه بدولارته نجد انها أماكن عادية ، أى صارت علاقة الاستطهام من الواقع والاسترداد عبر السينما لنفس العناصر ، للواقع بالذات ، ما منه مسافة بعيدة .. فنجد عادل امام يعطى للناس أفكارا عن الاندماج الاجتماعى بمعنى أن مله هو ممكن بالسينما، ممكن بالواقع: أى عملية صفقة أو رشوة وكل نظام العلاقات يعنى النظام الأخلاقى فى تناول كل الناس .. أنت محام أرجع للقانون وأقرأه بتمعن مستجد فيه ثغرات تمنحك سيارة وبيت .. ذلك اذن تكريس للانحلال ولما ينعصر الانحلال والانحطاط بمعالم الخيال ينعصر بالواقع .. هذا قانون يمكن أن ينجح ولا ينجح ولكنه فى السينما دائما ينجح ، الناس لا تقلد عادل امام ولكن يتولد عندها الوهم انه ممكن أن تكون عادل امام فى الواقع .

وهناك عملية أخرى : هى عملية تخريبية للرواية الحقيقية وهى أن معظم القصص والمواقف الدرامية اقتباس من قصص أمريكية ، محاولة لتنعير الروايات الأجنبية . مثلا يأخذون « الأخوة كرامازوف » أى كل أديب رفيع ابن الخيال ويحولوه الى وثائق ويحطموها قيمته الروائية ويعودوا بالخيال الى عناصره الأساسية الأصلية .

الوجه النضالي للأغنية الشعبية الفلسطينية في الكويت

تأليف : حلمى الزواتى

عرض وتقييم : د. محمد حسن عبد الله

هذه الدراسة الأدبية تستمد قيمتها من أكثر من اتجاه ، فهي أولا عن فلسطين ، أو جانب من جوانب الحياة المتصلة بها اتصالا مباشرا ، ولا شك في أن كل ما يصف فلسطين أو يعبر عنها بصورة ما يستحق منا الاهتمام والمتابعة لأنه يستيقى في الضمير العربى ، وأمام العين العربية صورة الوطن السليب ، التى ينبغى أن تبقى زاهية حية ، قادرة على حفز الهمم ، وتنوير طريق العمل ، مهما طال الزمن ، حتى يعود الوطن الى أهله . وثانيا فان هذه الدراسة عن « الوجه النضالى » ، وهذا يعنى أنها اختارت عن عمد أشد ملامح الوجه الفلسطيني عافية ، وأجدرها بالتسجيل والتحليل . وثالثا فانها اختارت أيضا الأغنية الشعبية ، ويعرف عامة الدارسين في مجالات الأدب والفن أن الدراسات الفكرية العربية حديثة النشأة ، لم تهمد سبلها بتكرار المحاولة ، ولم تتأطر قضاياها بالقدر الواضح ، ولم تتأصل وتتحدد بمصطلحاتها بطريقة تعين الباحث في الأدب الشعبى بخاصة على أن يشكل المادة الفنية التى يختارها حسب أوليات مستقرة ، وأنماط متعارف عليها ، ومصطلحات محددة علميا بالقدر الذى يوفر عليه الكثير من الشرح والتوضيح . وهناك جانب آخر يتصل بهذا المستوى الشعبى لهذه الدراسة ، فليس من شك في أن صورة وطن من الأوطان ، ونبضات وجدانه الخاص تتجلى أصدق ما تتجلى في إبداعات فنونه الشعبية ، تلك التى تصدر عن مطرته الصافية التلقائية ، وشعوره الحر الطليق ، وتعبير عن تجربته التاريخية المميزة ، الخاصة به ، فيها نكهته ولونه ولغته ، لم تزيغها أو تحد من انطلاقها ماحكات اللغة المصنوعة ، أو محاذير الشكل الفنى المفترض أو المفروض ، أو مخاوف التأويل للصورة والمعانى . ورابعا ، وأخيرا ، فإن صاحب هذه الدراسة

حلمى الزواتى ، واحد من أبناء فلسطين ، الذين يقيمون بالكويت منذ زمن ، ولا يزال يحمل في اسمه نسبته الى مسقط رأسه في الوطن المحتل ، وإذا مان هذه الصفحات التى أنفق فيها جهدا واضحا يسجل نصوص الاغاني الشعبية ، ويصنفها ، ويحلل المحتوى والشكل ، هى في ذاتها تعبير عن وفاء والتزام ورؤية ، جديرة بالتلحية والتقدير ، هذا فضلا عن ان الباحث شاعر له في مجالات التعبير الفنى ابداعا ونقدا ودراسة باع طويل ، فقد كتب الرواية ، والمسرحية ، ونظم القصيد ، ورصد الظواهرات الفنية في أكثر من دراسة انبية ونقدية ، وهذا يطعننا الى انه يدخل الى « أحرش » الأغنية الشعبية الفلسطينية وهو مسلح بالممارسات المتنوعة ، والوعى الواضح في مجالى الفن والفكر معا .

ان الأسباب الأربعة نجد جذورها ماثلة في قول الكاتب (ص ١٥) :
« ان كلمة ثورة لا تعنى فقط حركة انفعالية تجابه حدثا معينا ، وان كان واقعا سيئا ، وأنها هى نط من أنماط الحياة يلزم الإنسان ويرتبط به طوريا اذا كان الإنسان متحركا فعلا ، والشعر الثورى ، أو التعبير الثورى هو البعد اللغوى لثورة ، وإذا كان المقاتل مدفع الثورة ، والفلاح ساعدها الأيمن ، والعمال بانيها وصانع نهضتها ، فالشاعر هو خالقها ومبدعها .
وإذا كانت الثورة تعنى التحول الكامل والشامل في مسيرة الحياة اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا ، فان الشاعر الثورى هو المجسد الحقيقى لهذا التحول ، ولذا فالشاعر الثورى يكدح في اللغسة والتعبير ما ينزفه التأثير في عملية انحرارية ، وما ييذله العامل في ورشة الثورة »

لقد صيغ هذا القول بعبارات حماسية ، لكنها لم تذهب بعيدا في المبالغة الخطابية ، لقد اشار الى ثلاث حقائق أساسية تصلح ، من واقع نهم الكاتب لموقع الشاعر من الثورة ، لقياس جهده العلمى والفنى في كتابه ، الذى نحن بصددده . لقد جعل من الشاعر خالقا ومبدعا للثورة ، ومن حق الشاعر ، وربما من واجبه ، بما أنه صاحب رؤية ومعبر عن الوجدان التاريخى لأمته ، أن يحدث بالثورة قبل أن تقع ، وأن يشارك في تشكيلها بما أنه مجسد لعواطف شعبه وافكاره ، ولكن واقع الاغاني الشعبية ، التى سجلها الباحث واستشهد بها لا تضعنا امام خالقين مبدعين ، الا في حالات نادرة جدا ، لا تصنع ظاهرة أو ما يقاربها ، وأكثرهم صدقا هو الذى يكتفى بالتسجيل والتصوير لما هو كائن بالفعل ، أى ما سبق اليه القرار السياسى أو الرأى العام الشعبى أو العمليات الفدائية ضد العدو ، ولعل هذا هو القدر المتاح للشاعر الشعبى حين يعيش في الكويت ، أى على بعد نسبى من آتون الثورة ، وبؤرة العمل الفدائى . ان المعاشية العاطفية والفكرية هى القدر المتاح له في أغلب الأحوال ، أن لم يكن في جميعها ، ومن هنا كان من الصعب أن نعثر

على خالق أو مبدع للثورة ، وإن عثرنا على كثير من المصورين المرددين لما هو منتشر بين قطاعات من الرأي العام الفلسطيني ، أو العربي بوجه عام ، وليس هذا انتقاصا لموهبة الفنان الشعبي ، والوظيفة التسجيلية للفن ليست بالعمل الهامشي الذي يمكن الاستغناء عنه ، بحيث يكون الوطن مهددا بتغيير معالمه ، وتضليل الأجيال القادمة عن ملامح انتماؤه الأصيل تكون وظيفة الفنان التسجيلي غاية في الأهمية ، لأنه يحتفظ « للواقع البديل » بحالة من الثبات والرسوخ تقاوم عمليات المحو والتزييف ، وتحمل إلى الذين سيأتون شهادة موثقة من شاهد عيان ، بما قد كان ، على الحقيقة ، وانعكاسا للواقع المباشر . وهنا سنجد الصدق الغزاح مائلا في الحقيقة الثانية ، « بن الحقائق الثلاث التي أشرنا إليها من قبل ، فالشاعر هو المجسد الحقيقي للتحول الثوري ، من منطلق أن التعبير الثوري هو البعد اللغوي للثورة . ثم تأتي الحقيقة الثالثة والأخيرة ، وهي أن الشاعر الثوري يكدح في اللغة والتعبير ، وهذا صحيح تنابها برغم ما فيه من مثالية مصدرها أن حلمي الزواوي شاعر وأديب ، ومن حقّه أن يشعر بنسبو رسالته ، وأن يكشف لها روابط عضوية لا تقبل الانفصام ، تساوى بين إبداع قصيدة عن الثورة ، وبذل الدم في عملية فدائية ، وبذل المال الذي يعطى بذل الدم فرصته بلوغ الهدف .

بعد مدخل عام يصور بعض سمات الأسرة الكويتية ، والأسرة الفلسطينية المقيمة بالكويت ، وعبر مخطّة عُصُول متتابعة ، يعرض الكاتب للأغنية الشعبية في الكويت ، بوجهها النضالي ، وقد أسعفته قدرته على نظم الشعر ، وخبرته بالدراسة الفنية ، في النجاة من منزلق خطر يهدد أكثر الدراسات الأدبية المعاصرة ، هو الاهتنام بالمعنى في الشعر ، وكأن الشعر مجرد معنى ، أو معنى مجرد ، لا أهمية لتشكيله في قالب وبناء وصور وإيقاع له خصوصيته ، ونجا — مرة أخرى — من منزلق آخر لا يقل خطرا يقع فيه كثير من المهتمين بالدراسات الفلكلورية ، فالي الآن تعتبر هذه الدراسات ذات أساس مباشر ، أو هي فرع من الدراسات الاجتماعية والانثروبولوجية ، ومن هنا تعتبر النصوص الأدبية عند جمهرة الدارسين في هذا المجال وثائق اجتماعية ، ذات دلالات طقوسية ، ورموز أسطورية أو تاريخية ، ومستويات تعبيرية طبقية أو سيكولوجية ، ونادرا ما يحدث ، أو لا يحدث مطلقا أن يتطرق هذا الصنف من الدارسين إلى جماليات التعبير الأدبي ، بما فيه من لغة تصويرية ، وتكوين إيقاعي ، وبناء فني يقوم على توظيف كلمة معطيات اللغة والموسيقى والمأثور اللفظي والمعنوي والشعوري ، ليصنع من هذه العناصر أغنية ، يقولها الشاعر ، وترتجدها الجماهير ، وكأنها نابعة منها . يبدأ الكاتب بداية منهجية منظمة ، إذ يعقد الفصل الأول تحت عنوان :

« **ملح الاغنية الشعبية الفلسطينية في الكويت** » ، ويتوقف أساسا عند مناقشة المصطلح وما يدخل في نطاقه ، أو المفهوم ، حسب تعبيره . وهنا يفرق بين الاغنية الشعبية والاغنية الفلكلورية ، فالاولى ذات أصل ادبي بحث ، فهي — على قوله — متقدمة على الاغنية الفلكلورية ، « اذ ان الكثير من الاغاني الشعبية تحولت على مدى الزمن الى اغان فلكلورية » . ويحدد الكاتب دوافع أو حدود الوصف بالشعبية ، فالشعب هو صاحبها ومؤلفها ومرددها أيضا ، ويقتبس قول بوليكا فسكي : ان الاغنية الشعبية هي الاغنية التي انشأها الشعب ، وليست التي تعيش في جو شعبي . وفي مكان آخر يذكر أنها تلك التي يغنيها الشعب ، « وتؤدي وظائف يحتاجها المجتمع الشعبي . ولعل الكاتب يميل الى هذا الوصف الأخير ، لان الاغاني التي سجل نصوصها لم يبدعها الشعب وانما أفراد معروفون قد نسب اليهم ما نظموا ، ومن هنا فانه يضع معالم الإطار العام للاغنية الشعبية بأنها يجب أن تكون شائعة ، بالمشاعة ، أي ليس لها نص مدون ، ولكنها ليست بالضرورة مجهولة النسبة الى مؤلف معين ، غير أنها تكتسب قدرا من المرونة ، اذ تتعدل باستمرار لتواجه الانماط الجديدة في الحياة والتعبير ، وهذه المرونة في الكلمات يوازنها قدر من المحافظة والثبات على الأسلوب الموسيقي الذي تستخدمه . وبعد تحديد المصطلح والإطار العام ، يقرر الكاتب أن الاغنية الشعبية الفلسطينية ، سواء كانت من ابداع فرد ، وقام الشعب بإعادة ابداعها ، أو ابداعها ابتداء ، هي تاريخ نفسي واجتماعي للشعب الفلسطيني في الكويت ، منذ عهد النكبة ، وإلى عهد الثورة ، على اختلاف في صور الحنين ، ووحدته التطلع الى العودة .

وفي الفصل الثاني يهتم الكاتب بتقديم سجل واف للشعراء الشعبيين الفلسطينيين في الكويت ، فيترجم لهم ، ويختار من أشعارهم ما يؤكد وجود الموهبة الفنية ، والاتصاف تحت لواء الحس البطولي في التعبير عن الثورة . وفيما يتعلق بالشطر الاول من محتوى هذا الفصل فانه يقرر بحق أن الشاعر الشعبي سواء كان مؤلفا للنص ، أو محورا لنص ماثور ، فان محاولته هذه أو تلك تذوب وتتشكل من جديد حين تنضاف الى الوجدان الشعبي العام ، الذي يرددها بسليقته ويمتحنها نكهتها المميزة ، ثم انه يفرق بين الشاعر والحداء ، وليس الفرق قائما على « حجم » الموهبة وحدها ، مع أهمية هذا الجانب ، وانما على الشكل الفني واسلوب الاداء أيضا ، فالشاعر الشعبي في أدائه وحركاته يمثل عملا مسرحيا كاملا — كما يقول — ويوحي للسامعين انه عدة أشخاص في آن واحد ، ولهذا نجدة يعير حوارا بين السمراء والبيضاء ، وبين السيف والقلم ، وبين الفلاحة والمدنية ، وبين الصهيوني والفدائي العربي ...

ويمثل له بهذا المقطع المثير من شعر « أبو جهال » ، وهو يجرى على هذا النحو (ص ٤٤) :

الفدائي :

يا خواجه يا غدار
الفلسطيني والله نار
اليهودي :
ارحل عن هذي الديار
وحطم جبيع القضبان

لا تعمل حالك غشيم
ليش ارضيتم بالتقسيم
الفدائي :
اليهودي ما هو لثيم
وتنازلتم عن بيسان ؟

ما وافقنا ع السكين
عكا بتكمل جينين
الصهيوني :
تشطر بلدنا شطرين
وحيفا بتكمل بيسان

ليس غادرت الديار
كتنوا في الواقع احرار
الفدائي :
يوم خمس تاتر ايار
يوم هاجرتوا الاوطان

بالقسوة والاغتصاب
مارسنتوا كل الارهاب
الفرسان :
اخرجتونا من الباب
ونبحتوا حتى التسنوان .. الخ

والطريف في هذا النموذج أن الشاعر لا يجعل موقف الشعب الفلسطيني الذي يمثلته الفدائي ، انه يردد — على لسان الصهيوني — جميع الحجج الشائعة التي يتداولها الناس بمعالجة عن أسباب ضعف الموقف الفلسطيني في بعض مراحل النضال ضد الصهيونية ، فقد قبلوا ، أو قبل بعضهم ، التقسيم ، وهجروا مدنها وقراها تحت ضغط الارهاب ، وتبدو هنا حجج الصهيوني أقوى من منطق الفدائي في الرد عليها ، ولكنه في الختام يقسم بدم الأحرار من الشهداء انه لن يعيد مسألة الرضا بتدخل الجيوش العربية ، وسيبدر الى استرداد وطنه ويشترية بالدم ، ضاربا عرض الحائط باتفاقيات الهدنة . ونلاحظ أن اليهودي ، أو الصهيوني ، يعبر بلهجة فلسطينية خالصة ، نلتبسها في مثل : لا تعمل حالك غشيم ، ومثل : خذك بوسه من هالخد .. وهذه من سمات الشعر الشعبي الذي يفكر فيه الشاعر من خلال معجبه وأسايبه التعبيرية خبتي وهو يشخص أفكار الغرباء عنه .

أما الحداء ، فهو غير الشاعر طريقة ووسطا ، ووجود الحداء تقليد شعبي فلسطيني يرتبط بأحياء الحفلات والإعراس للترفيه عن الحضور ، وقد استمر هذا التقليد وصحب التجمعات الفلسطينية أينما توجهت واستقرت ، ولكن من الطبيعي أن تختلف موضوعات الحداء ، التي لم تعد نغما ومديحا وغزلا ، وإنما ترديدا لشعارات الثورة ، وشحنا لشاعر

المحتفلين بمعاني الوطنية ، والارتباط بأرض فلسطين . والمعتقد الا ينفرد
حداء بالانشاد ، وانما يتبارى رجالان في تبادل القول ، حتى يشهد
السامرون لأحدهما بأنه يبرز صاحبه .

وفي هذا الفصل يسجل الكاتب تراجم موجزة لأهم شعراء الأغنية في
الكويت معرفا بأسمائهم وكناهم ومواطنهم الأصلية في فلسطين ، وتاريخ
تجربة كل منهم مع الشعر الشعبي ، وأهم هؤلاء الشعراء والحدادين :
أبو جمال ، وأبو أشرف وأبو البيك ، وأبو موسى ، وأبو سائد ، وخالد
راشد ، وأبو عنان .

بعد هذه « الأرضية » التعريفية المهمة ، تبدأ الدراسة الفنية في
ثلاثة فصول على التتابع ، يقف أولها عند الالتفات الفنية للأغنية الشعبية
وقد وقف الكاتب عند أربعة عشر نمطاً ، أو شكلاً فنياً ، مثل :
الدلعونا ، والزجل ، والعنقا ، والمجننا ، وغيرها ، مما سنعرض له
فيما بعد ، وفي تاليه ، وهو الفصل الرابع يرصد الجانب الموضوعي في
هذا الشعر ، وهو يضعه تحت عنوان : الوجه النصائي للأغنية الشعبية
الفلسطينية في الكويت ، ومن الواضح أن عنوان هذا الفصل هو بذاته
عنوان الكتاب ، وهذا خطأ في التصور ، لأنه يعني — على الأقل بإحساء
هذا العنوان — أن هذا الفصل هو جوهر الدراسة ، وأن الفصول
الأخرى على هامشه أو مجرد توطئة إليه ، وليس هذا بمقصود للكاتب ،
وهو ليس بصحيح أيضاً ، فالحق أن الفصل الذي عقده لالتفات الأغنية ،
أو أشكالها وأوزانها ، وعلاقة هذه الأوزان ببحور الشعر العربي المعروفة
هو أكثر فصول هذه الدراسة أصالة ، وأدلى على الخبرة ، وبمثل إضافة
حقيقية في مجال دراسة الأدب الشعبي ، والأغنية بوجه خاص . أما
الاهتمام برصد الجانب الموضوعي في الأغنية الشعبية فانه اختار له أن
يبدأ مع انطلاقة فتح سنة ١٩٦٥ ، مروراً بهزيمة خزيوان ، ومعركة
الكرامة ، وحوادث أيلول في عمان سنة ١٩٧٠ إلى أن يصل إلى كالمب ديفيد
وأحزان الفلسطينيين في مواجهتها وعزمهم على الاستمرار في نضال العدو
بالدعوة إلى الصمود واستمرار الجهاد . ولعله من حق الباحث — أي
باحث — أن يبدأ في دراسة ظاهرة ما في الوقت الذي يراه مناسباً لرصد
ملامح الظاهرة وقد تشكلت تلك الملامح وتحدثت القسبات ، واختيار
انطلاقة فتح هو ما يناسب العنوان الذي اختاره لدراسته المتعمدة ، ولكن
هذا المعنى كان سيتأكد ويبرز بصورة أعمق وأدعى للافتتاح لو أنه رجع
بداية البداية ، أي منذ صار في الكويت تجمع فلسطيني له ملامحه
المميزة وأغانيه المعبرة عن وجدانه أحلامه . ومن الصحيح أنه أشار
إلى عهد بكاء الاطلال (ص ٥٣) ولكنها إشارة عابرة وتقريرية ، هذا
فضلاً عن أن بكاء الاطلال ليس معناه سلبية النضال أو انعدامه .

في آخر مصول هذه الدراسة يلقي الكاتب نظرة شاملة على النماذج الكثيرة التي سجلها ، ويحاول استخلاص « السمات الفنية » المشتركة ، وهو بذلك يجمع بين حصاد الفضلين السابقين عن الأنماط أو الشكل ، والمحتوى . في مطلع احصائه وتحليله لأنماط الأغنية الشعبية الفلسطينية في الكويت ، يذكر حلمى الزواتى أن هذه الأنماط تزيد على الثلاثين نمطا ، ولكنها من واقع الرصد العلمى لواقع الأغنية ، ومع أنه أشار الى أربعة عشر نمطا ، أو وزنا ، تكاد تنحصر في سبعة أنماط هي الأكثر انتشارا . وننبه هنا الى أمرين ، أولهما أنه لا أهمية لحصر الأوزان مرتبطة بالأغنية « في الكويت » ، فهم بذاتها أوزان الأغنية الشعبية متحررة من هذا التقيد الذى لاحق عنوان هذا الفصل مجازة لعنوان الكتاب ، وثانيهما أن الشعر الشعبى في هذا المجال يسلك نفس الطريق الذى سلكه الشعر العربى ، وفي كتاب « المرشد الى اشعار العرب » للدكتور عبد الله الطيب ، احصاء للأشعار القديمة ، موزعة حسب أوزانها ، التى ستظهر أن الستة عشر بحرا شعريا لم تكن جميعها مستخدمة بنفس النسبة ، وأن الشعراء آثروا منها ستة أوزان فقط ، لم يتجاوزها الا عدد قليل من الشعراء في عدد محدود من القصائد .

ومهما يكن من أمر فإن الكتاب يسجل سبعة أنماط يصفها بأنها الشائعة ، وهى : العتابة ، والشروقى ، والطلمعة ، والدلعونا ، وزريف الطول ، والجفرة ، واليادى . وهو يقرر أن الفروق بين هذه الأنماط مستقرة وأن تكن محصورة في سلوك الشعائر الشعبى مع اللهجة ، فهو يمد بعد الانساز ، أو الأصوات ، ويسرع في اداء بعض الكلمات ، ليتوافق مع نمط من هذه الأنماط . كما يقرر أن الباحث في مجال الأغنية الشعبية ليس باستطاعته أن ينتهى الى نتائج حاسمة ونهائية في تنميط ما ينتهى اليه من القصائد الغنائية ، لأن طريق المشاهدة غير ملهون . فمع اختلاف الرواة ، واختلاف المناطق ، واختلاف طريقة الاداء ، (وربما اختلاف الزمن ايضا) يتم تعديل الوزن بالزيادة أو النقصان . ويقرر الباحث أخيرا أن بعض الأوزان أو الأنماط يكاد يتحدد بموضوع معين ، وهذا أوضح ما يكون في الدلعونا ، الذى اقترن بخزكية بحلقات الدبكة ، وموضوعيا بالفضول ، وجغرافيا بشمال فلسطين ووسطها ، ومع هذا فإنه ظهر في الكويت مغادرا المكان . وتفنى بالمعاني البطولية ، مخترقا موضوعه التقليدى ، وهذا أبو اشرف يرفض الحكم الذاتى بوزن الدلعونا :

شعبنا يرفض الحكم الذاتى . مهما بالضفة تسكب بلواتى
بل لازم انى ارفع راياتى من فوق القدس بارضى الحونا

ومن الواضح أن الدلعونا بمقاطعه الطويلة البطيئة ، وحرصه على النون والالف المدودة كثافية أنين لهذا الفن لا يناسب التعبير الثورى ، فالالف المدودة مع النون تجسد الانين والحزن ، والوزن الكثير التفاضيل يتسم بالبطء ، ويصطلح للموضوعات الرزينة الجادة ، كالمدح والرثاء ، ونادرا ما يستجيب لترقيص القوافى على ايقاع الحركة السريعة او التصفيق . ومن هنا يبدو الزجل أكثر استجابة لشاعر الاغنية الشعبية . ويمكن أن نوازن بين البيتين السابقين من وزن الدلعونا ، وهذين البيتين من الزجل ، ليتأكد لنا ما نريد :

بدنا نحكى ، وبدنا نقول ما بدنا حكى وطبول
بدنا نحرر بلدنا وهذا كلام المعقول

وهنا لابد من ايضاح — بشأن هذين البيتين — للقارئ غير الفلسطيني بخاصة ، فقد يوهم البيت الأول بأن فى معناه شيئا من التناقض ، اذ كيف يطن الشاعر رغبته فى أن « يحكى » ثم يرفض « الحكى » من الآخرين ؟! وقرائن الاستخدام الشعبى لهاتين الكلمتين ترفع عن البيت ، يهام الاضطراب أو التناقض ، فحين يقول الفلسطينى ، ومثله أبناء بلاد الشام بوجه عام : بدنا نحكى ، فانه يعنى : نريد أن نكشف الحقائق ونتصارع . أما حين تقترن بسباق الاستهجان : « ما بدنا حكى » ، فانها تعنى : كمانا ثثرة واضاعة وقت فى الكلام . هذه ملاحظة نبديها ، ولعلها تطلعننا على أمر آخر ، هو حاجة الكتاب الى بعض الهوامش التى تعمين القارئ من غير ذوى الخبرة باللهجة الفلسطينية ، الذى مستوقعه طريقته فى القراءة فى لبس كبير بالنسبة للأوزان ، وخطا كثير بالنسبة للمعاني .

وهكذا يمضى الكاتب مع سنائر انماط الاغنية الشعبية ، محددا أهم الملامح العروضية ، ودرجة الانتشار بين الشعراء ، وقدرة هذا النمط على استيعاب ما هو يصدده من الاغاني الوطنية . وقد يشير الى علاقة بعض أوزان الشعر الشعبى بالأوزان الشعر الفصحى ، وبعض الأساطير بين « زريف الطول » و « دلعونا » (ص ٧١) .

وكما اشرنا من قبل ، فان الكاتب فى مجال الرصد الموضوعى ، او محتوى القصيدة — الاغنية النضالية ، يبدأ بانطلاقة ثورة فتح ، ويسجلها ابو اشرف فى مطلع واحدة من أغانيه :

فى واحد يناير فى الخمسة والستين والناس كانوا بلهو ولعب مشغولين
كانوا رجال الفتح سهرانين واعلنوا الثورة بصوت انفجارات

وقد سلك أبو فراس نفس الطريق في تسجيل نصر يوم « معركة الكرامة » ١٩٦٨ ، الذي اهتز الوجدان الفلسطيني ، والعربي ، يقول :
بعد ما طوفان التكة غمرنا جيننا بأذار بكرامه وغامرنا
لصتى انعود واتللم غمرنا وانصلى الجمعة في قدس العرب
ويبدو ان الشاعر الشعبي يهتم بتسجيل تاريخ الأحداث الوطنية ، وهذا تقليد عربي قديم ، التاريخ بالشعر ، يؤكد أن الشعر ديوان العرب ، وأنه محتوى الذاكرة الشعبية. وهذا ما قطعه أبو أشرف بالنسبة لحرب أكتوبر :
يابايدى الحرب في ستة الشهر ع الناهيين الأرض ما يخفى الأمر
ثم يتحدث عن الجيوش العربية الملتحمة بالقتال مع العدو على أنها جيشه ، ونسوره :

وجيشنا مع جيشكم يوم التحم وجتوكم في المعركة صاروا رمم
وقوادكم انعموا وانصايوا بصمم وكل جندي منكم يدينو كفر
وجيشنا في سينا عمل اكبر هجوم واسطورتك صهيوني حطها عموم
وانسورنا فوق الجولان اتحوم والرعب في قلوب الاعادي انتشر

وهنا يقدم شاعر الأغنية الشعبية سجلا وافيا لكل ماير بالنضال الفلسطيني من أفراح النصر وأحزان الانكسار ، يدافع عن مواقف بني وطنه ، ويندد بمن يخرج على أهدافهم ، فيهاجم اتفاقية سيناء ، وكيسنجر ، وزبارة السادات للقدس ، واتفاقية كامت ديفيد ، ومعركة تل الزعتر ومحاصرة الفلسطينيين ، والحكم الذاتي ... الخ .

وفي الختام ، فإن الكاتب ، في آخر فصول كتابه يرصد ويحدد أهم السمات الفنية للأغنية الشعبية الفلسطينية ، ولا أهمية — مرة أخرى — لتقييد هذه السمات بأنها في الكويت ، لأن هذه الملامح عامة ملاصقة أو ملازمة للتعبير الشعبي ، سواء في الاقناعات ، وفي الحرص على الطابع الجبامي ، بمعنى التعبير عن الوجدان العام ، واقتباس مقولات شائعة بين الناس ، والاعتماد على ترديد الناس بعبارة لهذه الأغاني . وفي هذا الفصل يؤصل الباحث أوزان الأغنية الشعبية بنسبتها الى يجور الشعر العربي المعروفة ، ثم يحاول تحديد المعجم اللغوي للأغنية الشعبية من حيث مستوى التعبير الذي يتحرك ما بين الفصحح والتعويل على اللهجة ، وما فيها من خصوصية صوتية مثل الكشكشة والنعنة ، وما تتضمن من بقايا اللغات الدائرة ، كالآرامية ، والسريانية ، وغيرها من اللغات الحية .

لقد أدى الكاتب خدمة جليلة للتراث الشعبي الفلسطيني ، وهي خدمة تضاف الى أوجه الفضال الواجب للحفاظ على شخصية الوطن وتمييزه في وجدان أبنائه ، وقد وفي بحته من الوجهة الفنية بها أغناه وأرساه على اصول من الوعي الواضح بمتطلبات الدراسة الفنية المنهجية .

الجانب الأخر من النهار

مختار الشربيني



المشهد الاول

حجرة سكرتيرة المدير العام .. باب في اليمين يؤدي الى الخارج .. باب في اليسار يؤدي الى حجرة المدير العام .. لجة حبراء فوق الباب مضادة .. لافتة بجوار هذا الباب بخط كبير (المدير العام) مكتب في منتصف الحجرة تجلس اليه السكرتيرة .. على المكتب تليفون .. في ركن من الحجرة مكتبة صغيرة .. دولاب .. الخ ... تفتح الستار والسكرتيرة تدق باصابعها على الآلة الكاتبة .. يبدو انها تعمل يدخل عبدالله ..

عبد الله : صباح الخير يا سمعان ..

السكرتيرة : (دون ان ترفع نظرها) اى خدمة يا افندم ؟

عبد الله : ايه يا سمعان .. مش عارفانى واللا ايه ؟

السكرتيرة : مش واخده بالى .. اى خدمة ؟

عبد الله : بصى لى كويس ياسماعيل .. بصى لى كويس وهياتك ؟

السكرتيرة : (بتعجب) فيه ايه يا استاذ ؟

عبد الله : حتى انتى كمان .. مش ممكن (لنفسه) دا ايه اليوم اللى مش فايت ده .. الناس بقت بتنسى بسرعة .. انا عبد الله ياسماعيل .. مش عارفانى ؟

السكرتيرة : آسفة .. مش واخدة بالى .. حضرتك تعرفنى ؟ !

عبد الله : الله .. آه .. انا زميل ..

السكرتيرة : لكن انا ماعرفتشى يا استاذ ولا عبرى شفك قبل كده !

عبد الله : ازاي .. انا زميل !

السكرتيرة : زميل فين .. عندنا هنا في الشركة ؟ !

عبد الله : ايوة طبعا في الشركة !!

السكرتيرة : ازاي عندنا في الشركة وانا ماشفتكى قبل كده !!

عبد الله : ما شفتينى ازاي .. دا احنا نعرف بعض من ٣ سنين !

السكرتيرة : على العموم .. اى خدمة ؟

عبد الله : ياه .. للدرجة دى .. طيب .. انا .. انا عايز اتقابل سيادة المدير ..

السكرتيرة : (تعود لمعلمها) مش شايف اللبنة الهبرا .. سيادة المدير مشغول ..

عبد الله : فر عرغسك بلاش كلمه مشغول دى .. يا اما مشغول يا اما ما يعرفينى .. ولا واحد فاضى .. كله ملان .. حرام عليكم ..

السكرتيرة : قتلت لك مشغول وعنده اجتماع ومش ممكن يقابل حد ..

عبد الله : هي اكليشهات في كل مكان أروح له .. اجتماعات .. مشغول .. عند السيد الوزير ..

السكترية : لو سمحت ..

عبد الله : (ثالثا) ما اسمحش انا خلاص زهقت .. انا ها اتعد اسفاه لما يفضى ..
اما اشوف آخرتها فى اليوم الى مش فايت ده .

السكترية : ممكن سيادتك تكتب طلباتك واوعدك انى هاعرضها عليه لما يفضى .

عبد الله : انا لازم احل المشكلة دى دلوقت .. ما هو يا حلها يا روح المورستان انا مشكلتى
صعبة جدا يا أفندم .. ياريت حضرتك تتصرق ..

السكترية : وبعدين معاك .. انا قلت لك التصرف الوحيد اللي ممكن تصيله ..

عبد الله : ما هو مثكرة مش ممكن .. اكتب أقول فيها ايه .. انا مشكلتى يا سما ...
يا مدام ..

السكترية : وبعدين معاك يا استاذ ممكن اشوف شغلى ..

عبد الله : خلاص .. حاضر .. اتفضلى حضرتك شولى شغلك .. خلاص انا قاعد اهوه ..
(لنفسه) بقى مش عارفانى يا سعاد (لنفسه) والله ما انا منقول من هنا
الا لما اقبله (يجلس والسكترية تواصل معنها .. بعد لحظة) اصل انا
مشكلتى صعبة مش لا قبلها حل .. انا مشكلتى تصعب على الكافر ..

السكترية : (بحة) وبعدين ؟ !

عبد الله : اصل انا مش عارف اهلها والله ..

السكترية : ممكن حضرتك تفضل وتيجى وقت ثانى يا استاذ .

عبد الله : لا .. اجوك انا مش ممكن امشى من هنا الا لما تدونى فلوسى ..

السكترية : فلوسك .. ؟

عبد الله : (وقد سعد باستفهامها) اصل انا لما رحت اقبط مرتبى ..

السكترية : (مقاطعة) ممكن الكلام ده تقوله للمدير .. سيني اشوف شغلى أرجول .

عبد الله : (وقد احبط) اه .. شولى شولى زى ما انت عايزة (يبتعد عنها) طب اعمل
ايه دلوقت .. اشكى لمن بس يا ربى (يقترب من مقدمة المسرح) اصل انا فى
الحقيقة رحت ..

السكترية : يا استاذ .. أرجوك .. أرجوك .. عايزة اخلص شغلى ..

عبد الله : الله .. ما انا سايبك تشغلى .. هو انا ماسكك .

السكترية : انت نازل رضى من اول ما دخلت هنا .

عبد الله : ما انت وأخدة على كده .. هى اول مرة .. ما احنا طول هبرنا بنرقى ..
اسمى بقى .. بلاش الشغل اللي بتلمببه على ده .. هو شغل الكتلة ده
شغل ..

السكترية : يا استاذ ..

عبد الله : ما هو انت لازم تسميعنى يعنى لازم تسميعنى ..

السكرتيرة : يا أفندم أنا مش غاضية .

عبد الله : أفندم ايه ياخنى .. بلا أفندم بلا زفت .. خليكى دوفرى يا سعاد ..

السكرتيرة : لا .. انت زودتها قوى .. بقولك مش غاضية .

عبد الله : هو مين فينا اللى فاضى . كلنا مشغولين .. المدير مشغول .. السكرتيرة المدير مشغولة .. أمين الخزنة مشغول .. المعاون مشغول أنا أهو مشغول ..

السكرتيرة : يظهر المسايسة مش هاتجيب نتيجة معاك .

عبد الله : مسايسة .. مسايسة ايه بقى .. انت فاكدة نفسك ايه .. فاكدة نفسك فعن .. فى اسبطل ؟

السكرتيرة : انت بتزغى ليه ؟

عبد الله : الله .. هو أنا برضه اللى زعقت .. ما انت قاعدة تزغى من الصبح المدير مشغول .. عنده اجتماع .. ممكن تقدم مذكرة .. ممكن تسنى بكرة .. أنا مش غاضية .. (بعد لحظة) مش عارفانى يا سعاد .

السكرتيرة : انت عايز ايه بالضبط .

عبد الله : مش عارفة أنا عايز ايه بالضبط .. عايز حضرتك تخرسى خالص وتسميعنى لحد المدير ما يغضى ..

السكرتيرة : لكن ..

عبد الله : ما هو لازم تسميعنى .. أنا لازم انفضض من نفسى ..

السكرتيرة : يا أستاذ ده مكتب المدير العام .

عبد الله : يا ست سعاد خلى عندك شوية انسانية واسميعنى ..

السكرتيرة : أيا والله شىء بارد .. انت بتشتتنى يا أستاذ وعازينى اسمعك ... انت .. انت تعرفنى مين .. قاعد تقولى يا سعاد يا سعاد .. ايه ..

عبد الله : خلاص .. قلت خلاص .. انت ماعندكش ضمير ولا احساس .. خلاص ماقيش حد أدنى من الإنسانية .. قتلتك أنا عندى أشكال صعب قوليلى ايه هو .. مشكلتك ايه يا أستاذ علشان نحلها لك (تجلس السكرتيرة وقد أمعتها محاولات أسكانه بعد لحظة) أنا رحت أقبض مرتبى آخر الشهر ما لقيتش مرتبى .. عبرك شفت موظف فى الدولة يروح يقبض مرتبى مايلاقيهوش .. انتى ما بتقوليش حاجة ليه ؟

السكرتيرة : (تشيح بوجهها عنه) ممكن تسيبنى أشغل والألا انه لسامى يخرجك بالقوة ..

عبد الله : قوة .. هى فيها قوة .. لا .. دا انت زودتها قوى .. لا اسمعى .. أنا ما سمحكيش تهيننى أبدا ..

السكرتيرة : يوه .. (نادى) يا محمود ..

عبد الله : والله انت ما عندك ضمير ... والله انت ما عندك دم .. دى آخره العيش والملع .. أهى ..

السكرتيرة : (تنادى) يا محمود ..

عبد الله (يقلدها ساخرا) يا محمود .. يا محمود .. رد عليها يا خويا .. رد عليها يا محمود .. اللعبة مش عجباها يا محمود .. ما ترد رد فيك مدفع .. ولا رد لى أنا .. أنا خلاص مش لاقى حد يفهم مشكلتى .. هو اليوم ده باين عليه من اوله .. أنا كنت صملت آيه بس ياربى (تهم السكرتيرة بضرب جرس بجوار مكتبها) اسمعى .. ما تهديش ايدك للجرس احسن والله أقطعها لك .. ابعدى ايدك خالص .

السكرتيرة : آيه اللى أنت بتقوله ده .. أنت ازاي ..

عبد الله : زى ما بقولك .. هايزة تندهى محمود اندهى محمود .. عايزة تلعبى تلعبى .. انما تخبرينى الجرس . أنا ودانى ما تستحملش .. ودانى مليانة انوبيسات وتروموايات وعربيات .. كفاية الكلاكسات .. كفاية صفارة المقطر ولا الطيارات ولا الراديو اللى عمال يزن ليل ونهار .. كفاية انكم كلكم مشغولين مافيش حد هايز يسمع مشكلتى آيه .. (وكان قد أمسك رأسه بين يديه) كفاية .. كفاية يا عديمة الإنسانية ..

السكرتيرة : (دائرة) يا محمود يازفت .

عبد الله : يا محمود يا زفت .

السكرتيرة : أنت يا محمود ..

عبد الله : انت يا محمود يا زفت رد عليها (يدخل محمود) .

محمود : آيوه يا ست ه .. هو النور مقطوع واللا آيه .. ما بتفريشى جرس ليه ؟

عبد الله : آيه ياس محمود .. ساعة الست تنده عليك .. يا محمود يا زفت .. يا محمود يا زفت .

محمود : آيسه ؟ !

عبد الله : آيه اللى آيه ؟ ما هى اللى قالت زفت ..

السكرتيرة : خرج الراجل ده بره ..

محمود : إنا زفت يا ست هانم ؟

السكرتيرة : أنا ما قلتش عليك كده

عبد الله : ما قلتش .. طب والله العظيم ثلاثة قالت عليك يا زفت .. يا كدابه .. ها تدخلنى النار حدف (للسكرتيرة) مش بتكررى أنك تمرقنى (لمحمود) وقالت عليك حاجات تانية كتير ..

محمود : قالت حاجات كتير ؟

السكرتيرة : اسبع .. أنا رايحة التواليت .. أرجع مالاقيش الجدع ده هنا .. ونه على المعاون ان توجيهات السيد المدير العام ان مافيش حد من الاشكال دى يدخل لشركة فاهم (تخرج) .

عبد الله : (ياخذ محمود جانبا) شفت بقى يا ابو طه .. بنتشك وبمدين عايزة توقعنى
فيك .

محمود : سيبها ما انا عارف اصلها وفصلها وبنمشى مع مين وعارف ابوها وامها وخالتها
وستها وعارف كمان ساكنة فين (يهمس له) تعرف ساكنة فين ؟ فى المساكن
الشعبية وعمرها ما ركبت تاكسى ويتشبط فى الاتوبيسات وكل يوم جمعة الصبح
ينطلع المراتب فوق المسطوح وينتشر الفسيل فى البلكونة الظهر .. الله انما انت
مين .. وايه اللي عرفك بى ؟

عبد الله : ايه مش عارفنى انت كمان .. مش انت برضه ابو طه ..

محمود : ابوہ انا ياسيدى .. سيبك من شكلى دلوقت .. مايفركش المنظر .. انا اسطى
جزمى امجبك (يهمس له) غير انى انا بشتغل فى الامن السرى بتاع الشركة ..
مش عايز لك جوز جزمة ارخص من السوق جنبه .

عبد الله : جنبه !

محمود : بس انت تعال واحنا نلتق .

عبد الله : ما احنا اتفقا قبل كده .. احنا ها نميده يا نبس .. اول ما اقبض على طول
ها ورد لك ..

محمود : تقبض .. انت لسه ما تبفتش

عبد الله : اقبض مينين .. ما انا هنا علشان كده .

محمود : مش فاهم .

عبد الله : رحت اقبض يا سيدى ما لقيتش اسمى فى كشوف المرتبات .

محمود : ازاي ده .. مش ممكن .. دا انت تشكى ..

عبد الله : طب ما انا جاي اشكى اهو ..

محمود : هنا .. هو انت مستوظف هنا ولا ايه ؟

عبد الله : طبعا موظف هنا .. ايه مش عارفنى .. ما شفتينش قبل كده ؟

محمود : ايدا .. اول مرة اشوفك يا حلوة .

عبد الله : غريبة .. ازاي .. امال انا عارفك ازاي .. وعارف السكرتيرة اللي كانت
هنا ..

محمود : يا راجل قول كلام غير ده ..

عبد الله : ومن اللي عليه خمسة جنيه من حساب الجزمة القديمة .. مش انا .. ؟

محمود : خمسة جنيه !

عبد الله : مين اللي كل يوم تجيب له الجرنان وتاخذ بقية اللشان ؟

محمود : هو انا اللي ياخذ بقية اللشان .. ده بتاع الجرايد ..

- عبد الله : يعنى عرفنى ؟
- محمود : لا .. بتقول عليك خمسة جنيه ؟
- عبد الله : أبوه من حساب الجزمة .. انت ناسى
- محمود : يمكن انا ناسى .. لكن ناسى ازاي .. وهو ده معقول ما امرنكتش ..
- عبد الله : طبعا مش معقولة .. ما هو يا ابا انا بخرف يا ابا انا بعلم .. انا بعلم ..
والنبي يا محمود .. شوفنى صاحى ولا بعلم .
- محمود : بلعلم ايه يا استاذ (يلكزه) .
- عبد الله : يعنى انا صاحى .. واللى قدامى ده واقع مش حلم .. حقيقة مش وهم يعنى
انا بخرف ..
- محمود : بعد الشر يا بيه .. فكر بس .. فكر تكون غلطان فى المصلحة .. البلد ما هى
مليانة مصالح .. تكونش ..
- عبد الله : (مقاطعا) لا يا سيدى ما فلفنتش .. هى دى المصلحة اللى انا بشتغل فيها ..
انتم هاتهلونى .. طبيب المدير اللى هنا اسمه عبد القادر عبد الرازق مرسى ..
مش كده ؟
- محمود : تمام !
- عبد الله : خلاص .. تبقى دى مصلحتى .. وانا بتلكد من اللى بقوله زى ما انا بتلكد
انك محمود سحلب العايل اللى ببشتغل هنا وانك تسكن فى شارع المروية
حارة نصر الدين ؟
- محمود : كلام مضبوط من اوله .. انبا انا عبرى ما شفتك هنا !
- عبد الله : يبقى انت اللى ناسى
- محمود : ناسى ازاي يا استاذ .. والمست السكرتيرة ناسية ؟
- عبد الله : انا هاتجنن .. ايه اللى بيحصل ده (يخرج المدير من الحجرة على اثر الزعيق) .
- المدير : ايه الدوشة الى انتم عاجلونها دى ؟
- عبد الله : كويس .. استاذ عبد القادر .. سيادتكم عارفنى مش كده ؟
- المدير : لا يا ابنى .. فى حاجة ؟
- عبد الله : (بحزن) الله .. لا حول الله .. مش عارفنى ازاي .. انا موظف عندك هنا !
- المدير : عندى هنا .. وازاي انا ما عرفش .. جاى لنا هنا جديد ؟
- عبد الله : انا هنا يا بيه مع سيادتكم من ستين ..
- المدير : ايه الكلام الغريب اللى بسمعه ده ؟
- عبد الله : (ضاربا كفا بكف) يادى اليوم اللى مش فايت .. يابيه انت كنت آخر أمل لى
.. مش ممكن .. حضرتك افكر .. دا انت عاطينى علالة تشجيعية السنة
اللى فاتت .

المدير : انت منين يا ابني ؟

عبد الله : من هنا ياأفندم ..

المدير : من هنا نحن ؟

عبد الله : انا من مصر يابيه .. خدت اجازة ١٠ أيام من يوم ٢/٢٠ لحد ٢/٢ وحضرتك اللي موافقتي عليها .. جيت من الاجازة ما لقيتش اسمى في دفتر الحضور والانصراف .. رحت الخزنة علشان اتقبض مرتب فبراير مالتقيتش اسمى في كشف الماهيات .. الماعون عايز يفرجنى بره .. جيت على سيادتكم على طول .. السكرتيرة اتكرت انها تعرفني ومش راضية تخليني اقبال حضرتك ..

المدير : انت متأكد يا ابني من الكلام اللي انت بتقوله ده ؟

عبد الله : طبعا متأكد زى ما انا متأكد من سيادتك .

المدير : دى مسألة غريبة .. انا شخصيا ما اعرفكش .. عمري ما شفتك هنا .. فكر يا ابني .. افكر انت كنت بتشتغل فين ؟

عبد الله : هنا والله يا أفندم .. يا ريتنى ما خدت الاجازة .

المدير : مش حكاية اجازة .. انت مش موظف عندنا .. انت ها تشككني في نفسى .. ولا ايه ؟ .. لو فرضنا انا مش واخذ بالى .. طيب الساعى ده يعرفك ؟

محمود : (مبجلا) لا يا بيه .. اول مرة اشوفه .

المدير : بتقول السكرتيرة ما اعرفكش وطبعا الماعون والصراف ؟

عبد الله : تمام يا بيه ... انما انا متأكد اني يشتغل هنا وفي قسم الشؤون الفنية ورئيس القسم بتاعنا الاستاذ مسعود ، ومعايا في المكتب الانسة حمزة المشدو والاستاذ بركات .

المدير : ايوه صح .. بس ده مش دليل يا ابني انك تعرف الاسماء وهم ما يعرفوش حاجة عنك .

عبد الله : يا بيه دا انا مقدم لحضرتك مشروع برفع الكفاءة الفنية ..

المدير : (مقاطعا) بالتاكيد قسم شؤون العاملين ماعندوش اى مستند او قرار بيدل على انك بتشتغل ممانا ؟ !

محمود : (مبجلا) يا سعادة اليه .. دى اول مره نشوفه .. يظهر (يشهر) بسلامة الجنون) .

عبد الله : يا محمود عيب .. انا مش مجنون .. مش مجنون يا بيه .

المدير : يا ابني الشركة ما تعرفكش .. انا آسفين ..

عبد الله : اما حاجة غريبة .. طب وبجدين .. اعمل ايه يا بيه ؟

المدير : انا مش عارف .. انت بقسالنى .. اسال نفسك يا اخى .. روح استريح لي بيتكم .. فام يمكن تفكر لما تصمى .

عبد الله : انا متأكد

المدير : خلاص أنت متأكد واحنا مش متاكدين ..

عبد الله : يا سعادة البيه ...

المدير : (مقاطعا) قلنا خلاص .. أنت تعيده ولا ايه ؟ .. انا مش فاضيلك .. عرفه طريق الباب يا محمود (يدخل حجرته) .

محمود : (ببجلا) حاضر يا بيه .. يا لله يا استاذ .. مش عايزين مشاكل تانية .. والله انت صعبت على قوى ..

عبد الله : انا مش قادر اصدق اللي بيحصل ده !

محمود : لا صدق يا استاذ .. صدق .. بيحصل في زمانا ده العجب .. على العموم روح انت وافكر كويس .. ورينا يهديك ..

عبد الله : (منهارا) انت فاكرنى بخرف .. فاكرنى مجنون !

محمود : مش تضدى يا استاذ .. انا برضه في خدمتك .. تجلى المحل وقت ما تحب .
عبد الله : يعنى ايه ؟ .. ما فيش حد عارفنى .. اعمل ايه .. الكل بينكرنى .. الكل بيجهلنى !

محمود : تكتب العنوان معاك يا استاذ ؟

عبد الله : (مواصلا) بيجهلوني ليه ؟ .. حصل في الدنيا ايه .. دماغى .. راسى بتدور .

محمود : تكتب العنوان معاك يا استاذ ؟

عبد الله : (وهو يخرج) عارفه .. عارفه ...

محمود : عارفه .. لو كان عارفه بصحيح يبقى كلامه مذبوط .. يعنى كان بيشتغل هنا .. اما والله حاجة تمخول الدماغ .. الواحد مخه ها يطق .. لكن ازاي .. ازاي ما نعرفوش كلنا .. حقا دى تبقى نكته .. نكته بايخة قوى (تدخل السكرتيرة) .

السكرتيرة : اخيرا خرج .. دى حاجة تعرف ..

محمود : والله صعب على يا مدام .

السكرتيرة : يا مالى زيه كتير .. مخهم طق ..

محمود : انها بيقلولوا دا من كتر اللكاه يا مدام .

السكرتيرة : وده باين عليه لكاه ده !

محمود : انها شكله كويس .. !

السكرتيرة : ما هو ده السم في المصل ..

محمود : حرام عليك يا مدام ..

السكرتيرة : حرام .. المصاب ما هي جاية من السمكات على الناس اللي بالشكل ده ... ما فيه زيه ميات في الشوارع .. مش عارفه ما بيلبوش ويأخدوهم في مستشفى يعالجوهم ليه .

محمود : رينسا يكون في عونه .. دا ما اقتنشى الا لما الحدير خرج ..

السكرتيرة : خرج .. ما سألش على ؟

محمود : لا .. صاحبنا قعد يزرق .. قاله بالسلاطة .. بس ده عارف اسمائنا ..

السكرتيرة : انت مش عارف اسم سعاد حمصى

محمود : أيوه .. بس دى مشهورة ..

السكرتيرة : انت ها تمقد تساير وأنا ورايا شغل .. روح هات لى قهوة مظلوط

محمود : والله ما في حاجة مظلوطه اليومين دول يا مدام

افلام

المشهد الثانى

صاله في منزل عبد الله .. عبد الله يدخل مرتباً على كنبه في منتصف الصالة بعد أن فتح باب الخروج بفتاح ويضعه الآن في جيبه ويرى ذلك كله بوضوح ويخلع حذائه .

عبد الله : ياه .. اخرا وصلت البيت .. ايه اليوم اللي مش فايت ده يا ربى .. يا سلام .. المهم الواحد يستريح في بيته ويأكل لقمة وبمدين نفكر في حل .. يا ترى تطبخى ايه النهاردة يا احلام .. (ينادى) يا احلام .. يا احلام .. (يدخل رجل من الباب الجانبي المؤدى الى حجرة مرتديا البيجامه وفي يده علبة سفن إيب) .

عبد الله : (مندهشاً بعد أن وقف) انت مين ؟

الرجل : انت اللي مين وياه اللي دخلك هنا ؟

عبد الله : ايه اللي دخلنى هنا .. دا بيتى !

الرجل : بيتك ايه يا روح أمك .. ايه اللي دخلك هنا ؟

عبد الله : أيوه .. أيوه .. اللعب على .. (يصرخ) انت مين .. انت مين .. رد على احسن والله أطلع روحك في أيدي ؟ !

الرجل : (يمسك عبد الله من رقبته) دخلت هنا ازاي يقولك ؟

عبد الله : سيب رقبتي ها تخفتنى .. انت في بيتى ازاي .. انت عشيقها .. لا .. لا .. احلام مش ممكن يبقى لها عشيق !

الرجل : وعارف اسم مراتى يا كلب (يضربه على وجهه) .

عبد الله : مراتك .. احلام مراتك ؟ !

الرجل : طبعا مراتى .. رد على دخلت هنا ازاي ؟

عبد الله : احلام مراتك ؟ !

الرجل : يقولك ايه .. بلاش استهبال على يا حبسى .. خذ هه بالمسك ..

عبد الله : بقولك ده بيتى .. واحلام تبقى مراتى
الرجل : (بهجم عليه) ما تقولش كده لأطلع روحك فى ايدى ..
عبد الله : بقولك ده بيتى ده
الرجل : (ينهال عليه) انت ها تقول دخلت هنا ازاي ولا لا ..
عبد الله : بقولك ده بيتى .
الرجل : (لائثا) دخلت هنا ازاي .. دخلت هنا ازاي (تانى احلام قادمة من المطبخ ولى
يدها ملعقة وعلى وجهها ويديها وملابسها آثار الطبخ) .
احلام : ايه يا مسعد .. فى ايه ؟
مسعد : تعالى شوقى البيه !
احلام : مين البيه ؟ !
عبد الله : الله (بدهشة شديدة) مش عارفانى يا احلام !
احلام : انت تعرفنى يا استاذ ؟ !
مسعد : بيقولك البيت ده بتاعه وانتى تبقى مراته !
احلام : (تتراجع) مراته .. ايه التخريف ده ؟ !
عبد الله : تخريف ايه يا احلام .. مش عارفانى يا احلام انا عبد الله .. ازاي تدخل
واحد غريب الشقة يا احلام .. مين ده يا احلام (يقترب منها) ..
مسعد : (يجلبه) تعالى هنا .. انت هاتقول انت مين ولا لا ..
عبد الله : انا اللى مين .. بقولك انا صاحب البيت ده واحلام ذى تبقى مراتى
مسعد : انت بين يومك مش فايت ..
احلام : ازاي ياراجل انت تقول كلام زى ده ؟ !
عبد الله : بتكرينى ازاي يا احلام .. انا عبد الله جوزك ..
مسعد : (يلكزه) ما تقولش جوزها لأطلع روحك فى ايدى ..
احلام : ده دخل هنا ازاي ده يا مسعد ؟
مسعد : قال ايه ده بيته ؟ !
عبد الله : يا احلام .. حرام عليكم .. انتم عايزين تعملوا فى ايه .. فهمونى عايزين
تعملوا فى ايه .. ده بيتى واحلام تبقى مراتى ..
احلام : مراتك ازاي يا جدع انت .. انت بتتكلم ازاي .. ؟ !
مسعد : بقولك ما تقولش مراتى لحسن أطلع عينك !!
عبد الله : (منهرا) ازاي .. ازاي پس يا خالم .. ده بيتى .. التلجة دى لسه جايها
من بورسعيد الشهر اللى فات .. انتى نسيتى يا احلام .. نسيتى انك سألته
١٠٠ جنيه من اهلك سناء علشان نكيل على التلجة .

- عبد الله : طبعاً يا أحلام .. أنا جوزك ..
- مسعد : ما فيش فائدة بقى إلا ما سلبك للبوليس يا حرامى يا لص ..
- أحلام : تلاقيه حرامى كان بيسرق الشقة ..
- عبد الله : أنا يا أحلام .. حرام عليكم ..
- مسعد : (يجلبه ناحية شبك فى عمق المسرح ويفرج رأسه منه وينادى بخاراً لهم من أهلى)
يا عم إبراهيم .. يا عم إبراهيم ..
- عبد الله : كده يا أحلام .. تعملى فى كده ؟ !
- مسعد : (مازال ينظر أهلى خارج الشباك) والنبي يا سمير الله لبابا .. قوله ينزل
ضرورى بسرعة دلوقت ..
- عبد الله : (مذهولاً) حرام عليك يا أحلام .. ها تزوى من ربنا فين !
- مسعد : خلاص .. الشاويش إبراهيم فى أمن الدولة .. ها يعرفك بيتك فين يكرهى .
- عبد الله : ازاي يا أحلام مش فاكوانى .. أنا جوزك يا أحلام ..
- مسعد : ها يقول جوزها تانى ..
- عبد الله : طيب أنا مش جوزها .. مش فيه جوه فى أودة النوم سرير لايه ودولاب لايه
وزهرية وريكوردر وتحت السرير فيه كرتونة فيها طين كبابات كريستال مستورد
وفيه قزازين ريحة ولى كرتونة ثانية جاكيت شوازيت مخزينة علشان القميران
صح ولا لا يا أحلام ..
- أحلام : صح .. انت عرفت الحاجات دى ازاي ؟ !
- مسعد : هو حرامى ابن كلب .. دخل بيقبش هنا وهنا ويستهبيل ..
- عبد الله : يا جماعة حرام عليكم .. مش خضرتك جات دلوقت من أودة النوم ..
- مسعد : جيت فى وقت قبل كده ويستهبيل علينا ..
- عبد الله : طيب أنا هاستفاد من ده بايه ؟
- مسعد : انت بتسألنى أسأل نفسك ..
- أحلام : انت متين يا عم ؟
- عبد الله : عم .. أنا عبد الله يا أحلام (على وشك البكاء) ازاي .. ازاي مش عارفانى
يا أحلام .. بعد العمر ده كله بتهدلبنى كده .. دا أنا اتجوزنا بعد عذاب
ولقينا الشقة دى بعد الواحد ما استلف من هنا ومن هنا .. حرام عليك يا أحلام
افتكرى كويس .. طيب ابننا طارق ها يعمل ايه لما يشوف أب مش أبوه ..
فكرتى فيه لحظة واحدة ..
- مسعد : طارق .. انت تعرف طارق .. انت تعرف طارق كمان (ما زال يمسكه من رقبته)
دى كلمت .. انت معن يا جدع أنت .. طارق ده يبقى ابنى أنا !!

عبد الله : يا دى الكارثة .. كل شيء .. ماعدش اى حاجة زى ما هي .. ازاي .. مش ممكن .. ليه يا ربي كده .. حرام عليكم .. طيب طارق مين .. زمانه جاي .. مش كده يا احلام .. زمانه جاي من المدرسة يا احلام .. ها يشوفنى وها يقولى بابا ..

مسعد : لا حول ولا قوة الا بالله .. انا يا استاذ عايز اساعدك (يتركه) بس افهم .. عايز مبرر منطقي لوجونك هنا ..

عبد الله : انا ..

مسعد : ما تقوليش بيتك .. صدقنى ده بيتى ودى مراتى وطارق ابنى .. احنا متجوزين من ٩ سنين ..

عبد الله : امال انا مين .. ؟

مسعد : اعتقد ان بيتيها لك كل المسائل دى ..

عبد الله : ازاي بيتيهاالى .. طب انا دخلت هنا ازاي .. انا معايا مفتاح .. انا عارف احلام كويس قوى .. وعارف البيت ده والجيران والمشارع ده ..

احلام : يا عم .. يا عم عبد الله افكر كويس (دق على الباب تذهب لتفتح) ..

عبد الله : اهوه طارق ابنى .. ها يعرف انى ابوہ (يدخل ابراهيم) ..

مسعد : تعالى يا شاولش ابراهيم .. شوف الحكاية الغريبة دى ..

عبد الله : ابوہ عم ابراهيم .. عم ابراهيم اظن انت تعرفنى كويس وتعرف ان ده بيتى وان احلام تبقى مراتى ؟

ابراهيم : نعم !!

عبد الله : ايه مش عارفنى يا عم ابراهيم .. بص لى كويس .. انا .. انا .. عبد الله مش انت بجنى البيت ده كل يوم جمعة بعد الصلا نلعب دورين طاولة ؟

ابراهيم : ابوہ يلعب طاولة بعد صلاة الجمعة ؟

عبد الله : كويس مش فاكرنى بقى ؟

ابراهيم : لا .. لا مؤاخذه انا يلعب مع الاستاذ مسعد كل يوم جمعة

عبد الله : طيب مش كان الولاد بيجوا ينفرجوا على التمثيلية كل يوم قبل ماتجيبوا التليفزيون ؟

ابراهيم : ابوہ كانوا ينفرجوا هنا عند البست احلام والاستاذ مسعد

عبد الله : يادى اليوم الى مش غايت .. انت بتفكرنى ليه .. ماعدش عايز يصدقنى ولا يصدق كلامى ؟

ابراهيم : مالك يا جدد انت .. مين الجدد ده ياسى مسعد ؟

مسعد : مش عارف والله .. بلاوى بتتحذف .. (دق على الباب — يذهب مسعد ليفتح)

عبد الله : هو طارق المرة دى .. أنا عارف خبطته .. أبنى طارق
 إبراهيم : طارق ابنك .. دا ابن الست أحلام والإستاذ مسعد .. أنت إيه يا راجل
 أنت مالك ؟! (يدخل طارق . طفل فى الثامنة)
 طارق : سميدة يا بابا .. سميدة يا ماما .. أزيك يا عم إبراهيم
 عبد الله : طارق ..
 طارق : (بجوار أحلام) مين الراجل ده يا ماما .
 عبد الله : مش عارفنى يا طارق أنا أبوك
 طارق : (يجرى ناحية ويحتضنه) بابا .. بابا أهوه
 إبراهيم : يالله ياجدع أنت ماما .. (يجذب عبد الله) يالله قدامى .. فز ..
 أحلام : على مهلك عليه يا عم إبراهيم .
 إبراهيم : لا .. دا .. مياثرش فيه حاجة .. دا صنف وأنا عارفه كويس .. بيتسكن
 لحد ما يتكن .. أنا ها عرف أصله ونصله ..
 طارق : هو الراجل ده هرامى يا بابا ..

انظلام

المشهد الثالث

حجرة رائد بالمباحث .. أهم ما يميز الحجرة هو اللبسات الرقيقة فيها
 الرائد : (فى التليفون وهو يجلس الى مكتبه) حاضر يا نور بيه .. هابعت لك
 إبراهيم من عندى .. هايشبك الى انت عايزة .. مش المهم الجمرى ؟
 خالص .. حاضر .. هاتصل بالدام .. أنا تحت أمرك .. مع السلامة
 (يدخل إبراهيم وعبد الله أثناء محادثة الرائد) فيه إيه يا إبراهيم ؟
 إبراهيم : الراجل ده أنا خدته تحرى يافندم ..
 الرائد : ازاي يا راجل أنت تمشى من غير بطاقة ؟
 إبراهيم : يافندم الراجل ده حكايته حكاية
 الرائد : أنت ما بتدبش ليه ؟ .. أخرس ؟
 إبراهيم : ياريت يافندم كان الإشكال اتحل
 الرائد : إشكال إيه ؟
 إبراهيم : الراجل ده يافندم اتهم على راجل طيب جارنا
 الرائد : خناقة يمنى ؟
 إبراهيم : لا يا سمادة البيه .. دا باين عليه مجنون .. ده دخل بيت الأستاذ جارنا
 وادعى على مراته أنها مراته وابتهم انه هو ابنه
 الرائد : وايه الى دخله بيت جارك ده ؟
 عبد الله : يا بيه دا بيتى أنا

- ابراهيم : اسكت يا كذاب يا نورى يا ضلالى .. الاستاذ مسعد دا راجل سكره
- الرائد : مين مسعد ده ؟
- ابراهيم : دا جارنا جوز المست الى الافندى يقول عليها مراته .. مسعد ده يا سعادة اليه متجاوز مراته من ٩ سنين
- عبد الله : دى مراتى انا .. والله العظيم مراتى
- الرائد : وايه دليلك على انها مراتك ؟
- ابراهيم : رد على سيادة الرائد
- عبد الله : ارد اول ايه بس ؟
- الرائد : بطاقتك راحت فين ؟
- عبد الله : مش عارف والله يا بيه !!
- الرائد : مش عارف يعنى ايه ؟
- ابراهيم : بلاش لف ودوران واتكلم عدل ..
- عبد الله : زى ما بقول لسيادتك (فى شك رهيب) انا مش مصدق نفسى .
- الرائد : انا عايز اعرف الحكاية من البداية
- عبد الله : التفادرة بابيه صبحت من النوم كالعادة وفطرت مع احلام مراتى .. الى هو (يشتر ناحية ابراهيم) يقول مرات جاره .. اديتها فلوس عشان الفدا .. ما انا بديها كل يوم فلوس .. ركبنا الاتوبيس كالعادة ودفعت تذكرة أجرة موحدة لأول مرة بعد ما لقيت الكمسارى دب خناقة مع واحد مش عايز يدفع موحدة . .
- الرائد : ادخل فى الموضوع
- عبد الله : رحت الشغل
- الرائد : اى شغل ؟
- عبد الله : شركة المنتجات التجارية ..
- الرائد : فين دى (يكتب فى اوراق امامه)
- عبد الله : دى يا سعادة اليه شركة استثمارية فى شارع نواد
- الرائد : بقالك كام سنة فى الشركة دى
- عبد الله : سنتين ، وقبل كده كنت بشتغل فى الحكومة .. وبعدين دى سيادتك ما انت عارف مبيعات الحكومة ما بتكنيش حاجه .. فاشتغلت فى الشركة دى بعد ما استقلت من الحكومة .. نسيت اقول لحضرتك انى كنت فى اجازة ١٠ ايام
- الرائد : ليه ؟
- عبد الله : ليه .. الحقيقة .. الحقيقة كنت عايز استريح

الرائد : من ايه ؟

عبد الله : من ايه .. مائيش .. استريح .. أجازة اعتيادي .. أنا متعود أخذ أجازتي في فبراير من كل سنة ..

الرائد : وأسمعى ١٠ أيام ؟

عبد الله : الأستاذ عبد القادر المدير العام بتاعنا مارضاش الا بمشرة أيام

الرائد : بعد مارحت التشفل حصل ايه ؟

عبد الله : مالتيش حد عارفنى .. لا المدير ولا الموظفين ولا العمال .. ولا حد خالص عارفنى .. كلم انكروا معرفتهم بى .. لا قيسه لى اسم فى دفتر الحضور والانصراف ولا فيه لى اسم فى كشف الماهيات .. ما كانش قدامى حل لى انى أروح .. كنت هايز حد يعرفنى اكله .. دخلت البيت لقيت فيه راجل جواه وقاعد يشرب من التلجة بتاعنى ويقول ان البيت بيتسه وان مراتى مراته وان أبني ايه !

ابراهيم : يا أفندم .. لا الست أحلام تعرفه ولا ابنها طارق يعرفه

عبد الله : ما هى دى المشكلة يا عم ابراهيم .. حتى انت كمان انكرت أنك تعرفنى

الرائد : انت متأكد من الملى أنت بتقوله ده ؟

ابراهيم : يا راجل بطل بقى عيب .. خذلك راجع وقول الحقيقة لحضرة الضابط

عبد الله : امال أنا معرفتك ازاي يا عم ابراهيم وفكرتك حتى بالطولة !

الرائد : يا سيد معرفة الاسماء دى مش مشكلة

عبد الله : يعنى ايه ؟ .. يعنى الملى أنا فيه دا ايه . الملى بيحصل لى دا ايه .. أنا مش فاهم حاجة .. أنا مش مصدق الملى بيحصل ده ..

الرائد : لو الكلام دى صحيح .. فین المفتاح الملى دخلت بيه الشقة .. ؟

عبد الله : آه .. أهسو ده الدليل .. (يبحث فى جيبوه) دلوقت حضرتك تعرف انى مابكدبش .. الله .. المفتاح راح فین .. أنا فتحت وحطيت فى جيبى .. !!

ابراهيم : اطلع من دول ياسهن

الرائد : شفت بقى بان كذبك ازاي ؟

عبد الله : يابيه والله مابكدب .. طيب احلف لك بايه

ابراهيم : تحلف .. دا أنت تحلف على الميه تجهد

الرائد : لو تماديت فى كذبك أعرف أنك مش هاتخرج من هنا أبدا

ابراهيم : الظاهر يا أفندم أن الراجل ده بيلعب علينا

عبد الله : يلعب ايه بس يا عم ابراهيم .. حرام عليك

الرائد : كنت ناوى تسرق ايه من المشقة ؟

- عبد الله : اسرق .. اسرق من شقتى .. دى شقتى بابيه
- ابراهيم : بلاش استعياط يا حرامى ياللى
- عبد الله : يبنى مافيش حد مصدقنى .. اعمل ايه دلوقت .. اعملكم ايه علشان تصدقونى ؟ !
- الرائد : قول الحقيقة .. تاكد ان الحق دايبا منجى
- عبد الله : والله كل الكلام اللى بقوله ده صحيح .. دى الحقيقة بابيه
- الرائد : لو فرضنا ان كلامك ده مغبوط ، لك قرايب تاتين غير مراتك ؟
- عبد الله : آه .. حماى وحماى
- ابراهيم : اذا كان الست اللى بتقول عليها مراتك ماتت منكش .. يبقى ابوها وامها يمسرفوك ؟ !
- الرائد : والدك مش موجود .. مالكش اخوات .. امك ؟ !
- عبد الله : امى ماتت من سنين ، وابويا مات قبل ماتجوز بسنة .. صدقنى بابيه .. الكلام ده كله مغبوط .. دى مؤامرة معبولة ضدى
- الرائد : مؤامرة .. طب من مين ؟ ! .. كل الناس فى شطك ومراتك وجيرانك منفقين عليك !
- عبد الله : مش عارف والله بابيه
- الرائد : مافيش معاك اى ورقة حكومية تثبت شخصيتك ؟
- عبد الله : (يبحث فى جيبه) مافيش حاجة بابيه .. مافيش اى حاجة فى جيبوى طيب ازاي وانا خارج حائط البطاقة فى جيبى ، والبطاقة فيها كل مايلبت شخصيتى .. راحت فين ؟ المندبل راح فين ؟ ووصل النور القديم خدته النهادرة علشان ادفع نور الشهر اللى فات .. كل ده راح فين (جرس التليفون) ..
- الرائد : (يرفع سماعة التليفون) اهلا يا نور بيه .. اظن خالص .. انا قدامى ابراهيم .. آه .. هافهمه .. هايفوت على سماعتك الصبح .. مائى يروخ مع الولاد .. ما تخافش اظن (يضع السماعة) قبل ما أنسى يا ابراهيم .. عارف بيت نور الدين بيه طبعا .. ؟
- ابراهيم : طبعا يا سماعة البيه ..
- الرائد : الصبح تحضر نفسك لسفوية مع اولاده بورسميد .. هايبقى معاهم العربية .. هاتروح وياهم ، وانتم خارجين من بورسميد اذا مكانش زكى واقف هناك تبقى توريهم كلزنيك .. اوعى حد من اولاد نور الدين بيه يحصل له حاجة ..
- ابراهيم : ما تخافش بابيه .. وهى دى اهل موة
- الرائد : (متجها لعبد الله) ايوه ياسى عبد الله .. انت اسمك عبد الله فعلا
- عبد الله : ايوه بابيه اسمى عبد الله ال ...
- الرائد : (مقاطعا) ايه اللى يثبت يا عبد الله انك عبد الله .. مش يمكن انت كذاب .. مش يمكن انت سبى مثلا او متولى ؟

- عبد الله : والله العظيم يابيه اسمي عبد الله السيد محمود
- الرائد : طيب اقدم اهدى واسمعي ..
- ابراهيم : تلاقية يا افندم هريان من الجيش وبيستهل
- الرائد : انت دخلت الجيش يا عبد الله
- عبد الله : خدمت يابيه في الجيش ١٠ سنين .. حضرت حربين ٦٧ ، ٧٣ وسرحت من القوات المسلحة في آخر ٧٤
- الرائد : ازاي دخلت الجيش وانت وحيد أمك وأبوك ؟
- عبد الله : انا لى أخ في الخارج يا افندم .. بس مهاجر من زمان .. قطع صلته بالعميلة من يوم ما سافر ..
- الرائد : في الخارج فين ؟
- عبد الله : في دولة عربية (بيد) انهيار عبد الله التام تدريجيا حتى النهاية)
- الرائد : فين بالتمديد ؟
- عبد الله : افنكر في العراق ..
- الرائد : تفنكر ! ؟
- عبد الله : اصل أول مناسب مصر سافر على على الاردن وبعدين راح ليبيا من طريق مالطة وبعدين سمعت أنه دلوقت في العراق
- الرائد : آه .. يعني انت مالكش حد أبدا قريبك غير أخوك اللي في العراق ..
- بيشغل ايه ده ؟
- عبد الله : نجار مسلح
- الرائد : نجار مسلح في العراق .. تعرف أنت ايه عن العراق ياسى عبد الله ؟
- عبد الله : دولة عربية ..
- الرائد : بس .. ؟
- ما تعرفش انها من دول الرفضى .. ؟
- عبد الله : انا اسمع كده برضه
- الرائد : تسبع كده برضه (فجأة) وأخوك هناك بيشتد في بلده ؟
- عبد الله : يابيه دا مالوش دعوه خالص بالحاجات دى
- الرائد : آمال مين اللي ليه دعوه .. انت ؟
- عبد الله : انا مش فاهم انتم بتملبوا في كده ليه .. ماحدش مصدقنى .. أصبل ايه يا ربى بس ..
- الرائد : جابوب على السؤال ؟
- عبد الله : (انهيار تام) يابيه هايز أعرف ايه اللي بيحصلى ده .. انا مش عارف حاجة خالص .. ماقيش حد عايز يصدقنى .. ماقيش حد عايز يسمعنى .. أنا

مش عارف حاجة .. أنا مين يابيه .. أنا مين .. كل حاجة بتتفرج فجأة
حتى أنا مبتتش أنا .. أنا مين .. تعرفش أنا مين يابيه .. مافيش حاجة
عادت مفهومة ولا مقنعة (الرائد يشي لإبراهيم بالصمت) أنا .. أنا مش
عارف نفسى والله .. أنا مين .. هد يعرفنى .. أنا زهت .. ماحدش
مصدقنى .. ما حدش عارفنى .. ايه الكابوس ده ياربى .. ياريت يكون
حلم .. مش هو حلم برضه .. حلم مرعب .. أنا بعلم ولا صاحى ..
يكون جاني فقدان ذاكرة .. ازاي .. أنا فاكركل حاجة .. قدامى زى
شريط سينما .. مراتى .. جوازى .. أبويا .. أمى .. الشغل .. المدير ..
المعاون .. لكن ماحدش عارفنى .. الناس كلها بتجهنى .. أنا عايش ولا ميت
.. ماحدش عارف أنا مين ..

إبراهيم : بيتها لى يا سعادة البيه الراجل ده مجنون

الرائد : ممكن .. بس مجنون غريب .. وديه الحجز على ثمة التحقيق لحد ما نشوف
حكايتيه ايه وأنا هاتصل بشوكت علشان المحضر ..

عبد الله : حجز .. حجز ايه .. أنا ماعملتش حاجة .. أنا ماعملتش حاجة

إبراهيم : (بيدو انه-لم يسمعه) أنت بتقول ايه .. بتحرك شفايفك على الغاضى ليه ؟

عبد الله : ايه .. مش سامعنى .. الشمنى دلوقت .. الشمنى دلوقت مش سامعنى
(للضابط) ماهوش سامعنى

الرائد : مالك فيه ايه .. أنت حصلك ايه ؟ صونك ماله .. ؟

عبد الله : أنت كمان .. مش سامعنى .. مش سامعنى ازاي .. أنا بتكلم أهوه ..

إبراهيم : الظاهر انه انخرس يا سعادة البيه (عبد الله يواصل تحريك فبه كأنه يتكلم)

الرائد : أو يمكن بيستعبط

إبراهيم : (يلكره) أنت يا جدع أنت بطل تحريك شفايك على الغاضى

الرائد : كل الحركات اللى أنت بتعملها دى مالهش نتيجة (عبد الله يواصل وكأنه
يشرح ما به) ..

إبراهيم : يا جدع عيب بلاتش استعبط

الرائد : الظاهر الطريقة دى مش هاتجيب نتيجة معاه (يقترب منه) أنت هاتكلم
ولا لا .. طلع صوت من بطنك .

عبد الله : (يتوقف عن تحريك شفتيه - يضع يديه على أذنيه .. يرغمهما - يكرر
المحاولة بحذر وجهه .. يزيد ويضور كالبقرة .. الرائد يسبكه من أذراع
وإبراهيم كذلك ويتداخل الحوار)

الرائد : ايه فيه ايه . اتكلم . مالك . حصل لك ايه

إبراهيم : اتكلم . رد على سؤال حضرة الضابط . اتكلم ياساهى .. اتكلم يادهل

(مازالا بمسكان بعبد الله الذى أصابته الدهشة وظللا يتكلمان بسرعة
وتخلط الكلمات والأصوات ويعلو الضجيج ، فلانفهم شيئاً ..)

((أثناء ما يحدث ينزل الستار وتطفأ الأنوار)) ١٩٧٩ -

«دانتون فايديا» الثورة الفرنسية والأحداث المعاصرة

أمير المعري

السينمائيين وتمويل الانتاج السينمائي ، ولكن بعد أن تم الاتفاق على أن يقدم أندريه فايديا استقالته من رئاسة الاتحاد بسبب دوره النشط في دعم نشاط «تضامن» .

وفيلم «دانتون» .. هو أول فيلم يقوم بإخراجه أندريه فايديا بعد الأحداث البولندية، وبعد أن أثار غيظه السابق «رجل من حديد» أعداء واسعة بسبب تأييده لحركة عمال التضامن ، وإن كان الفيلم قد عرض في بولندا دون حذف أية لقطة من لقطاته كما يؤكد فايديا نفسه .

وقد أنتج «دانتون» انتاجا مشتركا بين مؤسسة السينما البولندية وشركة أفلام لوسانج الفرنسية وبدعم من

بالرغم من أسدال الستار رسميا على الأحداث بعد أحداث عدد من الإجراءات الرسمية الحازمة التي تتمثل في حل نقابة «تضامن» واعتقال قياداتها وما أعقب

لذلك من إعلان الأحكام العسكرية ثم الإفراج عن المعتقلين ورفع حالة الطوارئ بعد تشكيل حكومة جديدة برئاسة الجنرال ياروزيلسكي وإعادة تكوين المنظمات

والاتحادات النقابية والأدبية وملاحقة بعض عناصرها . وهو وضع ربما لم يفلت منه سوى اتحاد السينمائيين البولنديين ، الذي تمكن مؤخرا من التوصل إلى حل وسط مع السلطات ، لضمان استمرار الدولة في دعم

ما زال فيلم «دانتون» للمخرج البولندي «أندريه فايديا» يلقي جدلا واسعا في المواسم الأوروبية رغم مرور ما يزيد عن العام على عرضه الأول في كسل من باريس ولندن .. وربما - بسبب الاسئلة التي يثيرها الفيلم حول أحداث بولندا - ما زال يلتقي كل هذا الاهتمام فضلا عن قيمته المتميزة كأحد أهم الأفلام عن الثورة الفرنسية .

مقدمة :

تتفق الآراء أن الأحداث السياسية المثيرة التي عاشتها بولندا في السنوات القليلة الماضية ، والتي وصلت إلى لحنها في الانتفاضة الكبرى بقيادة نقابة «تضامن» ، سوف تصبح علامة فاصلة في تاريخ الشعب البولندي ،

وزارة الثقافة الفرنسية
ايضا ، والشترك في كتابه
السيناريوه الى جانب فايدا ،
الكاتب الفرنسي جان كلود
كارير الذى كتب اغلب افلام
المخرج الفرنسي الكبير لوى
بونويل . ويعتد السيناريو
على مسرحية بولندية كتبها
عام ١٩٢٩ الكاتب البولندى
ستانيسلاف برسينسكا ،
وسبق ان اخرجها فايدا على
مسرح التراسانة البحرية
بجدافسك عام ١٩٨١ .

و « دانتون » ليس مجرد
فيلما تاريخيا يسمى لاعادة
تسجيل واحياء احداث الثورة
الفرنسية الكبرى في اواخر
القرن الثامن عشر وحفظها
على شرائط « السيلولويد »
الباردة ، بالرغم من ان
احداث الفيلم تقع في نفس
الزمان والمكان وتتناول
ابرز شخصيات تلك الثورة .
ان تناول الفيلم من خلال
هذا المنظور ، سوف يفقد
الفيلم كل قيمة معاصرة له .

وهو ما ينقص كثيرا من
اهميته ، كما انه لا يفيد
التاريخ في نفس الوقت .

ولعل ما يصلح مدخلا
جيدا الى « دانتون » الفيلم ،
النظر اليه باعتباره امادة
قراءة لجانب هام من تاريخ
الثورة الفرنسية ، من خلال
اعادة بناء الصراع الشهير
بين دانتون وروبسبير دراينا .
الفيلم اذن ، لا يلتزم باحداث
التاريخ في سرده ، ولا يسعى
لتوضي الدقة التاريخية
المكتفية في بقائه للشخصيات .

والوقائع . فهناك مواقف
مديدة وضعت في صياغتها
الدرامية تدعيا لبناء الفيلم
وتحقيقا لروايته ، وبفرض
تجاوز حرفية الحدث التاريخي ،
رغبة في طرح رؤية جديدة
لقضية الثورة والارهاب واطلاق
بعض التساؤلات حول مشروعية
الارهاب تحت دعوى حماية
الثورة من قوى الثورة المضادة
في الداخل وتحالف الاعداء في
الخارج .

وليس هناك ادنى شك في
تصوري ، ان فيلم فايدا جاء
متاثرا ، على نحو او آخر ،
بالاحداث السياسية التي وقعت
في بولندا ، والتي وضعت لأول
مرة الطبقة العاملة بأكملها
تقريبا في مواجهة سلطة يفترض
انها الممثل التاريخي لتلك
الطبقة .

وبفض النظر عن محاولات
الغرب الرأسمالي للاستفادة
من الاحداث وتصويرها باعتبارها
انتفاضة ضد الاشتراكية وكلها
بالطبع انطباعات سطحية وبلهاء
تجهل التاريخ الخاص للشعب
البولندى ، الا ان المواجهة
قد وقعت بالفعل ، مهما اختلفت
بعد ذلك ، الاجتهادات حول
تفسير اسبابها .

ومن انماحية الدرامية
والسينمائية ، تصبح الرواية
النقدية التي يقدمها فايدا
في فيلمه من خلال تصويره
للصراع الحاد بين دانتون
وروبسبير ، امرا مشروعا تماما
وله مبرراته العديدة سواء في
الواقع المعاصر او في صميم
المعركة الدرامية نفسها .

وفضلا من كل هذا ، فان
اندريه فاييدا يعبر بلا ادنى
شك ، اهم اضافة بولندية
الى خريطة السينما المالية
منذ نهاية الحرب المالية
الثانية ، وقد كان في كل افلامه
يعكس دائما موقفا متقدما
من حركة الواقع حوله منحاذا
الى جانب احلام وآمال شعبه
طبيعة الصراع :

والصراع داخل « دانتون »
الفيلم ، لا ينحصر فقط في البعدين
السياسي والاجتماعي ، ولكنه
يتناول ايضا تساؤلات حول
دور الافراد في تشكيل التاريخ
ومدى مسؤوليتهم في الانحراف
بمساره ، كما يحل الفيلم
الكثير من الرموز والامباد
الشخصية والنفسية والانسانية
بشكل عام .

والصراع الذي نشهده ،
هو في الاساس ، صراع قوتي
يدور بين جناحين من أجنحة
السلطة الثورية . بين هؤلاء
الذين يرغبون في تجسيد الثورة
والانتمزال بها عن الجماعي
وممارسة الحكم ، أعتيادا
على أجهزة عليا مثل لجنة الأمن
المقام والشرطة السرية ،
ويولحون بسيف الارهاب في
مواجهة كل من يخالفهم
الرأى ، وأولئك الذين يرغبون
في استقرار الثورة ولكن من أجل
تحقيق الاحلام البسيطة للناس
في التغير مع وضع حد
لاستخدام سلاح الارهاب ضد
أبناء الثورة أنفسهم وهو
ما يهدد بالأجهزة على الثورة
نفسها في النهاية من طريق
اغراقها في بحر من الدماء .

وبين قطبي الصراع ، يقف
الشعب نفسه مستعداً ..
مخرجاً على الأحداث (الجوع
البشرية أمام باب الجمعية
الوطنية تلقى نبا المقررات
الخطيرة - في مشهد محاكمة
دانتون - انشاء جلات
احتفال عناصر المعارضة) ..
فقد اختلقت الثورة الى مجرد
رموز . وانتشلت الاوضاع
الموضوعة على الخناق العام
وتحولت المحكمة الثورية التي
انشأها دانتون نفسه الى اداة
لتهديد الارهاب وتلفيق الأدلة
ضد الثوريين !

ومنذ المشاهد الاولى ،
يدخلنا الفيلم مباشرة الى قلب
الموضوع . فالشرطة السرية
تقوم بتفتيش المواطنين على
ابواب باريس ، ثم تتقدم احدى
المطابع الثورية التي تهجم
الارهاب في مطبوعاتها ، وتقوم
بتحطيم اجهزتها وطرد العاملين
فيها دون اعتقالهم حسب
ما تقتضيه التعليمات .
فصيرر المظلمة هو « كاميل
ديمولان » صديق روبيسير
القديم واحد رجال دانتون
الاقوياء في ذلك الوقت .
وتعكس تفاصيل المشهد وحشية
مروعة لا تبعد بنا كثيراً
عما نراه يحدث في نفس اليوم
تقريباً . وهو أسلوب يصيغ
الظروف ويتكس التفاصيل
مشاهد عديدة في الفيلم ، مما
يساعد كثيراً في إبراز طابع
المصاهرة .

والصراع بين دانتون
وروبيسير في الفيلم ، ليس
صراعاً بين اليمين واليسار

او بين الثعاند والثورية ، كما
يزعم بعض نقباء الفيلس
المربيين . فكلهما مخلصان
تباباً لقضية الثورة . ولكن لكل
طريقته ومثالياته الخاصة
القابلة للتطور ايضاً طبقاً
للظروف المحيطة . فروبيسير
يمر هنا عن المثالي النظري
الذي يجد قناعة تامة في الانتكار
النظرية حتى تصبح لديه ، بدلاً
عن الواقع الحقيقي من حوله .
ان نظريته هي نظرة المثقف الذي
يحيا من خلال الفكرة . في البداية
نراه يضل من نافذة مسكنه
على مشهد الجوع التي تحيط
بدانتون للتعبير عن فرحتها
بعودته الى باريس . ويبدو
روبيسير مرتفعاً عن الناس ..
مقائفاً حبیباً داخل برجه
العاجي .. يخفي فيه خيفة
من منافسه الشاب القوي
البنية التي أصبح يستائر بحب
الجواهر .

وبحكم « الايديولوجية »
المجردة في روبيسير ، تملج
هنا مع رفيقه المرضية في
السيطرة وفرض النفوذ ، الى
ان يجد نفسه منعزلاً خالقاً
عاجزاً كثيف بينه وبين الآخرين .
فهو لا يتمتع بأية صداقات
حقيقية . بل ويغد علاقته الوحيدة
ايضاً بزميله القديم .. رفيق
الدراسة « كاميل ديمولان »
محرر المطبوعات الثورية الذي
يجد نفسه أقرب الى افكار
دانتون الانسانية فيلتحق
بمجموعته .

واخلاص روبيسير للثورة ،
الذي ينبع من وساوسه النظرية
يؤدي به ايضاً الى نوع من
التشكك المرضي الذي يضحك

من احساسه الشخص
بمسئوليته عن أمن الدولة .
فينزلق بالتالي الى مازق الارهاب
والصدام مع رفاقه وتصفيتهم .
وبذلك يقترب نموذج روبيسير
في الفيلم من النموذج الفاشي .
حيث تصبح السلطة الحديدية
(متبذلة في لجنة الأمن العام
التي يقضي عليها) بديلاً عن
حركة الجماهير . ويصبح
الارهاب ضماناً لاستمرار سيطرة
المجلس الثوري ، ويصبح أي
اختلاف مع ذلك المجلس ، ثورة
مضادة .. الخ .

وهو على استعداد للتضحية
بكافة الاعتبارات العاطفية
والشخصية من أجل تحقيق
فكرته الوساوسية عن
الانضباط داخل لجنة الأمن العام
المهددة بالانشقاق بسبب اختلاف
الآراء حول مشروعية الارهاب
وخطره . وهو لا يبايه حتى
لاعتراض « ليندت » المفسو
الوحيد في لجنة الأمن الذي
يرفض التوقيع على قرار
اعتقال دانتون ورفاقه قائلاً
لهم : « كنت اعتقد أن وظيفتنا
هنا حماية الثوار وليس
لحبهم ! »

التكوين الشخصي وال موقف الاجتماعي :

وروبيسير كما يقدمه فايدا ،
هو رمز للنظرية المجردة التي
تستبعد بصاحبها . فتعكس عليه
ايضاً في صورة مرضية -
فيزيائية . انه شاحب الوجه
معتل المزاج بارز عام الوجه
منعدم الشهية للطعام
والشراب ، يعاني من الارق
والاكتئاب مع رغبة شرهة في نفس

الوقت ، في العناية بظهوره امام الناس حتى يصنع له هبة تتفق مع تكوينه الفاني . انه يضع وقتا طويلا في ارتداء ملبسه ، ويضع « باروكه » خاصة تزيد مظهره شسوة وحدة . ولا يتورع ايضا عن العبث بالفن والتاريخ خدمة لاغراضه . ففى أحد المشاهد نراه يخضع أحد الفنانين لى يرسم له لوحة خاصة ضخمة مرتديا ملابس مفرطة في الضخامة والابهة متشبها بملوك وارسقراطى أسرة آل بوربون . ثم يأمر مجموعة من انفانين بازالة صور دانتون ورفاقه من وسط لوحة ضخمة تخلد رجال الثورة .

وفي منزله ، يسيطر جو من الكآبة الباردة . ويعكس ديكور المنزل مزاجا كئيبا . وعلاقته بالمرأة التي تعيش معه علاقة باردة روتينية تفتلها شتمارات ايندولوجية موزة من أن تعكس احتياج انسانيا حقيقيا . وهي تكاد تقوم بدور الخضة له ، وان كنا لا نعرف بالضبط اذا ما كانت زوجته أو عشيقته فليس هناك مشهد عاطفي واحد يجمع بينهما . وروبسيير الحقيقي لم يكن متزوجا ولم تعرف له أية علاقات غرامية !

وعندما يقف روبسيير امام الجمعية الوطنية خطيبا ، مفندا دعاوى محاربيه ، نراه يضم قبضتي يديه على نحو متصلب ويرتفع بقدميه من الأرض في خطوط مستقيمة حادة في صورة عصية ، للتأكيد على قراراته الحاسمة !

وعلى النقيض ، هناك دانتون . انه اقرب الى الرومانس الثوري في أفكاره ومعتقداته . وينبع تمردته على النظام من رفضه لأن تتجسد الثورة في مجرد لجنة لالام العام . وهو يرفض فكرة الارهاب بعد أن يدرك ما يمكن أن تؤدي اليه من ضياع للثورة واندثار للنوار ولكن دانتون ايضا ، كان في وقت سابق مسئولا عن بدء موجة الارهاب: في أحد المشاهد نرى دانتون بعد القبض عليه وهو في طريقه داخل السجن . وفجأة يجنبه أحد السجناء باصقا في وجهه محاولا خنقه من بين القضبان ، بسبب مسئوليته عن اعدام بعض رفاق الثورة بالامس .

الثوري والناس

وتبتدى شاعرية دانتون في احساسه الحار بالناس . فهو يلوب بينهم يحتفن هذا وينقى بالتهوية الى ذاك . يعرفه الجميع ويعجبونه ويتبادلون الانتخاب معه . وهو يحقق شعبية هائلة في اوساط الفقراء الذين يحتك بهم احتكاكا مباشرا في الطرقات ، وتمرره حتى عاهرات باريس اللاتي ينادينه . ويحيط دانتون نفسه ايضا بظواهر الابهة ويرتدى الملابس الانيقة على طريقة الارستقراطية ، وهي احدى نقاط الضعف التي تجعله خصومه يشكون في اخلاصه الثوري . وان كانت تبدو في الفيلم تعبيرا عن شخصيته المتفتحة ورفيقته في الاستمتاع بمتظاهر الحياة على العكس من روبسيير الزاهد والسدى

يعكس أردتائه للثياب الانيقة تعويضا نفسيا لضعف ما ! ولكن بالرغم من الشعبية التي يتمتع بها دانتون ، فانه يرفض اقتنراحات اصحابه الذين يطالبونه بقيادة الاضراب العام اعتقادا على تأييد الناس له ، من أجل تصدى سلطة لجنة الامن العام وكشفها . ولكن رومانسية دانتون الثورية تجعله يفضل سلاح الضطابة الشعبية امام الجمعية الوطنية واستخدام سلاح المناورة لاجرا روبسيير من طريق الهجوم على تجاوزات جهاز الشرطة السرية التابع له . وتؤدي النزعة الماكيافيلية الكائنة لدى روبسيير ، الى اختلافه مؤامرة مزعومة بقيادة دانتون لاسقاط الجمهورية . وينهار أحد زملاء دانتون تحت الضغط والتعذيب ويوقع على اعترافات كاذبة ، تتخذها مجموعة روبسيير وسانت جوست فيبا بعد ، ميرا لاعتقال دانتون ومجموعته واعدائهم .

وجهاً لوجه

في اللقاء الوحيد المباشر في القلم بين الخصمين دانتون وروبسيير ، يركز قائدا على ابراز التناقضات الشخصية والسيكولوجية بينهما ، وانمكس ذلك على موقفها الاجتماعي . يستعد دانتون لاستقبال روبسيير باعداد مائدة حافلة بالطيب انواع الطعام والشراب وسط جو شاعري تصاحبه الموسيقى وتحيطه اللوحات الفنية الكلاسيكية ، في أحد قاعات الفندق الارستقراطي الذي استولى عليه الثوار .

ويكشف هذا المشهد الروح القوضوية التي تحرك موقف دانتون . انه يرفض سلطة الدولة ويفضل التحرك التلقائي للجماهير . وهو يلجأ الى سلاح الخطابة الثورية الشاعرية حتى يكاد يفقد صوته تماما . وهو يسحب الاعتراف بشرعية المجلس الثوري رافضا أن يحاكم الا على أيدي الشعب الفرنسي نفسه !

معاهدة دانتون

يرفض دانتون - فايدا ، النظام الاستبدادي ويحذر لعبة التصفيات بدعوى حماية الثورة . وهو ينتقد الشرطة البروقراطية مبتذلة في جهاز الشرطة ولجنة الأمن العام ولجنة الميثاق . ويحذر من التوجه الى « القصص » باعتبارها أداة القبح الاسطورية للسلطة ، وبدلا من الاعتماد على حركة الجوع ، ولكنه نتيجة لمثالياته ورومانسيته ، يرفض التصدى للارهاب بالحركة المنظمة بل انه يرفض حتى حماية نفسه عن الاعتقال مفضلا ان يتحول الى شهيد يلهب مشاعر الاجيال القادمة . ومن المثير للدهشة ، ان بعض نقاد الفيلم ، يقارنون بين انتهائية دانتون ويمينيته ، في مواجهة اضلاع روبيسيير للثورة ويساريتها . وهي رؤية لا تتنبئ بالانكار النظرية المسبقة للجأزة ، بغض النظر عما يطره الفيلم بالفصل من خلال اعادة رواية القصة بروح جديدة . وهناك من زعموا أيضا أن الفيلم يضع

من يسلوغ الارهاب الدموي لفته !

ويعتبر هذا المشهد واحد من أبرز وأهم مشاهد الفيلم كله . وهو يلخص على نحو بليغ وتقتصر كل ما يريد فايدا أن يعبر عنه . وتكامل كافة العناصر للتعبير عن المضمون من خلال التركيز على التفاصيل الدقيقة في بناء حركة الممثلين واستخدامهم للكلمات (رغم الدوبلاج الفرنسي الذي استخدم في دور الممثل البولندي الذي قام بدور روبيسيير) . كذلك يعبر بشكل كل منهما ازاء الطعام والشراب والاحساس بالموسيقى عن تكوينه الخاص . وفي هذا المشهد يصل أداء الممثل الفرنسي جيرار ديسارديو (في دور دانتون) الى قمته . حيث يخلق بحيويته وتدفقه ايقاعا شديد الحيوية داخل المشهد بالرغم من محدودية مكان التصوير . ويعد هذا المشهد بمثابة المفتاح الحقيقي لمشهد المحاكمة الذي يبلغ فيه الفيلم ذروته :

يقف دانتون مغسحا ما بين ذراعيه متحركا في دوائر عريضة متسعة ، بلحيته المشتمة وفتحة قميصه المربشة التي تكشف عن صدره العريض البارز ، ويوجه خطابه في صوت جهوري قوى مخاطبا الشعب الفرنسي ساعيا الى استنفار الناس للتحرك من أجل حماية الثورة من تيارات الجمود والارهاب . « ايها الشعب الفرنسي .. انك انت المجرم الحقيقي المسلول عما يقع » !

وبينما يأخذ دانتون في التهام الطعام بشراهة ، يرفض شيفه تساول أي شيء منه ، ويجلس مصفيا في برود الى الموسيقى . ويبدأ دانتون في محاولة اثارة شهية روبيسيير بشتى الطرق . ولكنه يفضل ويتوقفه عن الاكل . ثم يبدأ فجأة في قذف محتويات المائدة في غضب في محاولة لاثارة مشاعر روبيسيير الذي يبدأ الحديث بلهجة تحمل تهديدا واضحا في محاولة لانتاع دانتون بتغيير مسلكه والخضوع لتأثير السلطة . ويعارضه دانتون برقة متحدنا في شاعرية حالة من الامبال التي يمتدحها الناس على الثورة . ويتحدث عن التاريخ الذي يكتبه الثوار واهمية الحفاظ عليه نقيًا . وعندما يتحول روبيسيير للحديث مما يصلح للناس من وجهة نظره ، يتور دانتون ويتجه بهج حقيقه أولئك السليين يتحدث منهم : « انك تنظر الى الناس كما لو كانوا أبكالا في رواية قديمة » !

ويسمى دانتون الى اقتحام روبيسيير وخلق جسر وجداني للاتصال معه ومخاطبة احساسه في صورتها النفسية الاصيله . ويحاول أن يزيل الفتاع الجليد الذي يلفه عقله وروحه . وربما تحست تأثر الضر ايضا ، ينهض دانتون ويحتضن روبيسيير ثم يستند رأسه الى كتفه ويغفو قليلا . ثم ينهض ويسكب النبيذ الأحمر في كأس روبيسيير حتى تفيض الكأس ، تعبيرا عن تحليبه

الديمقراطية الليبرالية في الغرب في مواجهة الديكتاتورية البروقراطية في الشرق ، ومن الغريب أن أصحاب هذا الرأي يستندون على اختيار فايديا للبطل الفرنسي ديبارديو في دور دانتون ، أمام الممثل البولندي فوسيتش زوفيسال في دور روبيسبيير ، وهو نوع من التبسيط الآلي الذي يدعو الى الرثاء حقاً !

ومن الضروري اعادة التأكيد على أن « دانتون » لا يستند أهميته في تصويري ، من إخلاصه لوقائع التاريخ . فهناك العديد من التفاصيل التي ينسجها الفيلم من أجل إبراز أفكاره وتدعيم إيمانه الدرامي ، ومشهد المحاكمة بأكمله مثلاً ليس سوى نوع من التخيّل الدرامي ، لأننا لا نملك أية معلومات تاريخية مؤكدة عن وقائع محاكمة دانتون . إن أهمية الفيلم تأتي من كونه يعيد استخدام مادة التاريخ ويعيد صياغتها - درامياً ، من أجل إبراز قضية شديدة المعاصرة . وهي قضية تبدو أكثر إلحاحاً في عالم اليوم بما في ذلك بالطبع في العالم الثالث : العلاقة بين السلطة والثورة ، الإبطال والجهالة ، النظرية والواقع ، العقائدي والرومانسي ، البعد الذاتي والبعد الاجتماعي ، المؤسسة البروقراطية وحركة الجموع .. الخ .

من المفيد للغاية ، أن نقرأ ملف قضية دانتون من خلال فيلم فايديا على ضوء ما يحدث

حولنا في العالم ، وما حدث في بولندا أيضاً . وهذا كما أتصور ، مما يدعم الفيلم ويجعله عبثاً يحمل روح المعاصرة . كذلك ، فمن الهام أن ننال الفيلم أيضاً باعتباره امتداداً لروح المرحلة الجديدة التي تهر بها سينما فايديا منذ فيلم « رجل من رخام » - 1977

سينماتيات دانتون

يعتمد « دانتون » على السيناريو الدقيق لجان كلود كاريير ، الذي يمزج بين المصام والخصائص ، والمحمل بكافة الإبعاد التي تبرز التناقضات بين نوعين من الرجال ومن صناع التاريخ على أرضية الواقع الثوري في فرنسا أواخر القرن الثامن عشر .

ويعتمد أسلوب الإخراج على استخدام الحركة المدروسة للبطل واستخدام التكوين وزوايا التصوير المتنوعة على نحو يفنى الدراما ، وعلى المزج بين الطريقة الروائية والتسجيلية في بناء المشاهد مع الاستفادة القصوى من إمكانيات الحوار المسرحي مع جملة مقتضداً ومكتفاً .

وتتضح الطريقة التسجيلية في تصوير مشاهد القبض على معارضي المجلس الثوري ، حيث يقتحم رجال البوليس أهدد المستكرات التي يرقد فيها ثوار باريس ، وعن طريق أحد أهوان الشرطة ، يمكنهم التعرف على وجود الرجال الذين أمر روبيسبيير باعتقالهم . وفي مشهد تحطيم المطبوعة الثورية ، تمكس التفاصيل

تسجيلياً يتسبب إبعاداً معاصرة العديدة للشاهد ، طابعاً تاماً موحياً بكل ما يحدث في بلداننا اليوم .. وفي المشهد الأول ، يصور فايديا الوجوه انقلقة للناس وتساؤلاتهم حول اتساع نطاق الإرهاب ، وتفنيش الشرطة للقادمين الى باريس ، واستخدام لقطات عديدة - دخيلة ، للمقابلة من زوايا مختلفة ، والتركيز على نصلها الهاد المغطى لحيايته من رذاذ المطر ، والسلة المدة لتساقط الروبوس داخلها .. الخ .

ويقدم فايديا في فيلمه ، نموذجين للفنان : هناك الأول الذي يعمل بإيحاء من السلطة ولا يمانع في تزييف التاريخ عن طريق استبداده للعناصر المعارضة من لوحات تمجيد قادة الثورة . والثاني ، هو نموذج الفنان الواقعي الذي يستند مادته من خلال التحكامه الحى والمباشر بالواقع وبالناس البسطاء . وهو يسجل بريشته وسط الجماهير في النهاية تفاصيل أعدام دانتون ورفاقه .

ويعتد فايديا على خلق بعض التكوينات الوهمية ، كما نرى في لقطة دانتون وهو في طريقه الى المقصلة وسط الحراس ، حيث يظهر دانتون على خلفية لاعبدة كنيسة نوتردام الشهيرة ، ويبدو كما لو كان قد يسا ساقاً الى الموت من أجل معتقداته . وفي لقطة أخرى ، نرى لويسيل .. زوجة ديولان تجري وسط الجموع عارية القدمين ..

تحمل طفلها على صدرها ، حيث يبدو كما لو كنا نشاهد إحدى شخصيات لوحات الفنان ديلاكروا مثلا :

وتحدد الملابس والمساكنات وملامح الشخصيات ، كما فكرنا في حالتى دانتون وروبسبير ، وايضا « كوتون » رئيس المحكمة التى قامت بالمحاكمة الهزلية لدانتون ورفاقه ، وهو يرتدى ملابس مخفاضة ضخمة زاهية حيث يبدو اقرب الى المهرج الذى يؤدى دوره من اجل ارغاء سيده . وتكتسب ملامح وجه سانت جوست - أكثر العناصر تطرفا - وحشية وشراة للدماء من خلال المساكنات الذى يوحى ايضا ، على نحو ما ،

بنوع الشلوذ الكامن الذى يهرك دوافع الشخصية :

بيدا الفيلم بالطفل الصغير .. شقيق عشقة روبسبير وهى تقوم بتدريبه على ترديد مبادئ حقوق الانسان للثورة الفرنسية ، وينتهى الفيلم بعد أن تصلم الطفل بالفعل ان يردد تلك المبادئ بدون اخطاء على مسامح السيد روبسبير . ولكن بعد أن تكون مسيرة الدماء قد بلغت أوجها . وهى خاتمة تاتى مباشرة بعد مشهد اعدام دانتون .

خاتمة قصيرة

قد تختلف مع الفيلم فى بعض طروحاته : وقد لا يعجب

البعض منا بالتجريد الذى يشوب تناوله لبعض الوقائع التاريخية . وقد لا يكون هذا هو الفيلم الذى يدور فى اذهان البعض منا عن دانتون وروبسبير وقضية الثورة عموما والثورة الفرنسية بوجه خاص ولكن بالرغم من كل هذا ، فان « دانتون » يبقى فى النهاية فيلما يدافع عن الانسان وعن قيم الحرية والديمقراطية ، وهو يظل ايضا أهم الاعمال السينمائية التى اسلتهت وقائع تلك الثورة العظيمة ، وكترها معاصرة واثارة للجدل . وهو ما يجعل من « دانتون » . . . احد اعمال الفن العظيم فى زماننا !

كتب جديدة ومهرجان شعري

مصطفى فاسي

الفونس دوديه بمجموعة من القصص الفكاهية البسيطة من بينها رسائل عن طامونتي وطارطاران دي طراسكوز .. الخ .

وفي تصوري لو أن هذوقة أهتم بالترجمة لمجموعة من الأدباء المقترارين الاتجاه والاسلوب أو ادباءميتين الى بلد واحد لكان ذلك افضل بكثير ولاستطاع ان يقدم لنا مجموعة من التجارب المتقاربة التي تعبر عن اتجاه ما أو طريقة ما أو مذهب ما في الكتابة مثلا .

ومهما يكن فان كتاب «قصص من الأدب العالمي» يعتبر اسهاما واضافة جديدة تثرى المكتبة الجزائرية مع املنا ان يواصل الاستاذ

«مارك توين» ثم ثلاثة من الكتاب الفرنسيين وهم «مارسيل ايمى» و«آندري دال» و«الفونس دوديه» .

ونحن نلاحظ بطبيعة الحال تفاوت أهمية هؤلاء الأدباء فإذا كان الأربعة الأوائل وهم الكتاب الروس بالإضافة الى مارك توين الأمريكى أدباء كبارا فرضوا أهميتهم ومكانتهم على المستوى العالمى ، فان الأدباء الفرنسيين الذين اختار ابن هذوقة أن يترجم لهم أقل أهمية ومكانة، وحتى الفونس دوديه الذى يعتبر أكثر شهرة من زميله الفرنسيين يظل أقل أهمية من الكتاب الروس الثلاثة وعن مارك توين بدون شك ، فقد اشهر

— الكتب الجديدة : صدر مؤخرا عن المؤسسة الوطنية للكتاب مجموعة من الكتب والترجمات ، ومن بينها :

— قصص من الأدب العالمى :

وقد قام باختيار هذه المجموعة من القصص وترجمتها عن اللغة الفرنسية الأديب الجزائرى المعروف عبد الحميد بن هذوقة. ويقع الكتاب فى حوالى مائتين وخمسين صفحة ، ويضم عشر قصص لسبعة كتاب عالميين يتفاوتون شهرة وأهمية. وهؤلاء الكتاب هم الأدباء الروس المعروفون «بوشكين» و«تشيخوف» و«دستوفسكى» والسكاتب الأمريكى

ابن هذوقة تتسديم
ترجمات أخرى أكثر
هنية وفائدة .

— **تطلعات إلى الغد:**
يضم هذا الكتاب وهو
لؤلفه الناقد الشاب
« مخلوف عامر »
مجموعة من المقالات
النقدية كتبت كما ذكر
المؤلف نفسه في مقدمة
الكتاب « في فترات
منتظمة وهي لا تؤلف
موضوعا واحدا ويعود
ذلك أساسا إلى أن
كتابتها خضعت لظروف
خاصة » .

وبالفعل فاننا عندما
نتصفح الكتاب سنجد أن
المقالات المنشورة فيه
متنوعة مختلفة المواضيع
ويمكن أن نذكر من بينها
هذه العناوين : مـ أجل
ثورة ثقافية ، حصول
ظاهرة الغزو الثقافي ،
عبد الحميد بن باديس علم
بارز في تاريخ حركتنا
الوطنية ، ملامح الواقعية
الاشتراكية وعوامل
تأثيرها في الأدب العربي
حول ظاهرة الغموض في
الشعر ، نحو منهج
نقدي معاصر . مع العلم
أن بعض هذه المقالات
كان نظريا ، بينما كان
بعضها الآخر تطبيقيا ،
يعتمد على دراسة
مؤلف من المؤلفات ، ومن
بين مقالات الكتاب
التطبيقية نجد هذه
العناوين :

« أدب الحرب » ،
وال مقال محاولة لعرض
وتحليل هذا الكتاب
(أدب الحرب) الذي
الفه بالاشتراك كل من
الروائي السوري
المعروف حنا مينة
والدكتورة نجاح العطار
ثم مقال من قضايا
التجديد والالتزام « وهو
عنوان المقال وفي الوقت
نفسه عنوان الكتاب
الذي يدور حوله المقال
وهو للكاتب الفلسطيني
المعروف ناجي علوني
رئيس اتحاد الكتاب
الفلسطينيين سابقا ،
وال مقال عبارة عن عرض
فصول هذا الكتاب
وتلخيص الأفكار التي
جاء بها ناجي علوني .

وهناك مقال آخر
عنوانه : رفض الواقع
والثقة بالمستقبل «
وال مقال مخصص لديوان
الشاعرة الجزائرية
النسائية زينب الأعرج
« يا أنت من منا يكره
الشمس » الصادر عن
اتحاد الكتاب العرب
بدمشق .

ويتلو هذا المقال
مباشرة مقال عن ديوان
الشاعرة الجزائرية
الشابة ربيعة جلطى
« تضاريس لوجه غير
باريس » المنشور في
دمشق أيضا ، وهذه
الشاعرة الشابة تنتمي

بدورها إلى جيل زينب
الأعوج فتسدد بدأت
الشاعرتان التعامل مع
الشعر منذ سنوات
قليلة .

وقدم مخلوف عامر
لمقالته بمقدمة عن ارتباط
أدب الأبناء الشباب
في السبعينيات بالواقع
وذلك بسبب وعى هذا
الجيل وبسبب التحولات
الديموقراطية التي
عاشتها الجزائر في هذه
المرحلة ، ثم حاول
استعراض الموضوعات
والمضامين التي يحتويها
الديوان مركزا على
الإشارة إلى ارتباط ربيعة
جلطى بالواقع وبالأنسان
ومستشهادا ببعض
الآيات الشعرية مثل
قول ربيعة : تعال نسمر
قلبي على أسوار الأحياء
الشعبية

فالمنشورات السرية
لم تعد تسمح عشق
القضية .

وإذا كان مخلوف عامر
قد قصر في التعرض
للجانب الفني في ديوان
زينب الأعوج فانه حاول
أن يمنع ديوان ربيعة
جلطى بعض ما يستحقه
في هذا الجانب .

وإذا كان قد أخذ على
زينب قلة اهتمامها
بالرمز والأسطورة فقد
أخذ على ربيعة الاكتفاء

استعمالها والمبالغة في ذلك .

وبعد ممبلا لاشك فيه أن كتاب « تطلعات الى الفد » الذي يضم هذه المجموعة من المقالات النقدية ، وبغض النظر عن تفاوت هذه المقالات من حيث الأهمية فانه يعتبر إضافة هامة للمكتبة الجزائرية وخاصة أننا نشكو كثيرا من النقص في مجال النقد .

— تجارب في الأدب والرحلة :

الدكتور أبو القاسم سعد الله أديب ومؤرخ فاذا كان قد اتجه أكثر الى التاريخ للصيركة الوطنية الجزائرية وللمرحلة الكولونيلية في الجزائر كما اتجه الى البحث في تاريخ الثقافة الجزائرية منذ العهد التركي فأنله جانباً آخر يعرفه بعض المقربين منه وبعض الناس ولا يعرفه آخرون وهو الجانب الأدبي إذ من المعروف أنه نشر ديوانا شعريا أيام الثورة التحريرية الجزائرية كما كتب في القصة .

وأصدر مؤخرا كتاب بعنوان « تجارب في

الأدب والنقد » وقسمه الى خمسة عناوين كبيرة هي : دراسات ومقالات مع الكتب ، مناقشات وأحاديث ، رحلات ، الملاحق .

وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب هو تجارب في الأدب والرحلة فان الجانب التاريخي للدكتور سعد الله فرض نفسه عليه أحيانا وذلك نجد أن سعد الله المؤرخ في بعض مقالات الكتاب يطنى على سعد الله الأديب فنعتبر مثلاً من بين مقالات الكتاب على العناوين التالية : أربع رسائل بين باشوات الجزائر وعلماء عنابة ، حول أسطورة المروحة الخ... لابد أن الدكتور سعد الله بذل جهداً هائلاً في جمع مادة هذا الكتاب وتبويبها وتأليفها وهو يستحق على جهده كل الشكر والامتنان ، فكتابه هذا مفيد للقراء والدارسين على حد سواء .

— مهرجان محمد العيد الشعري :

تحت شعار « من أجل ثقافة أصلية ومتطورة » افتتح المهرجان الشعري

الثالث لمحمد العيد آل خليفة في مارس ١٩٨٤ في مدينة بسكرة بالشرق الجزائري ليدوم أياما تلقى خلالها محاضرات تركز على دراسة العلاقة الوثيقة بين الشعر والواقع الجزائري ابتداء من عهد الثورة التحريرية مروراً بعهد البناء والتشييد كما تخصص أمسيات للقراءات الشعرية للشعراء المدعوين للمشاركة في المهرجان .

فهذا المهرجان اذن فرصة للمحاضرين والشعراء كي يدرسوا الشعر الجزائري في جوانبه المختلفة وكى يلتقوا مع الجبهوس ، وهو بالأضافة الى مهرجان القصة الذي يعقد كل سنة في مدينة سميدة بالقرب الجزائري .

وبالإضافة الى الأسابيع والمهرجانات الثقافية التي تجري على مستوى الولايات والبلديات المختلفة فانه يعتبر اسهاماً مهماً في محاولة خلق حركة ثقافية نشيطة ومستمرة .

الدكتور مندور ..

كما تراه ملك عبد العزيز

نشرت المجلة في العدد الرابع حوارا مع الشاعرة ملك عبد العزيز تحت عنوان « الدكتور مندور .. كما تراه ملك عبد العزيز » ، وقد ورد في الحوار بعض ما يتطلب التوضيح :

جاء في الحديث (كنت كلما أنجبت طفلا اشعر انه « اى الدكتور مندور » يطلب المزد) بينما حقيقة الكلام (لقد كان احساسه بالأبوة يزداد مع كل طفل جديد) .

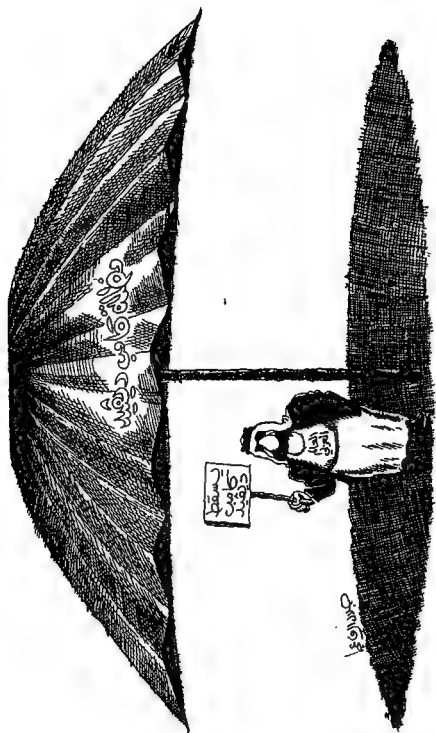
كما ورد اسم الفنان المصور « حامد سعيد » مع اسماء الأدباء الشباب الذين كتب عنهم د. مندور في مطلع حياتهم الأدبية ، والحقيقة ان الحديث عن حامد سعيد كان اجابة عن سؤال منفصل عن كتب عنهم من الفنانين التشكيليين ذلك ان حامد سعيد كان في قمة نضجه وعطائه الفنى حين كتب عنه مندور ولم يكن ناشئا مثل الادباء الذين ورد ذكرهم .

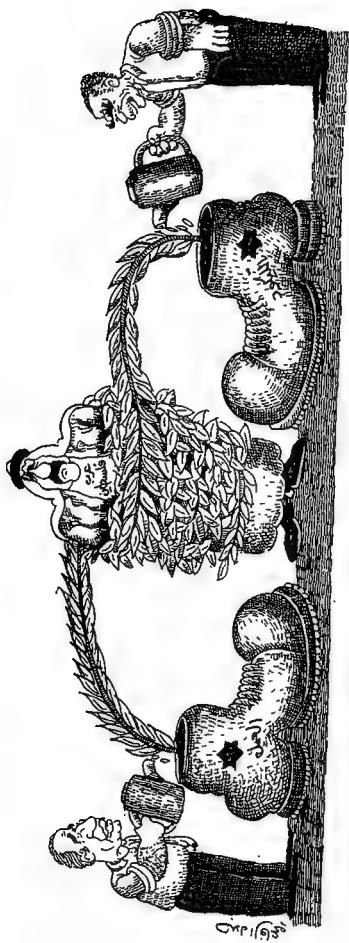
كذلك ورد ان الدكتور محمد برادة حصل على الدبلوم من اطروحته « مندور وتنظيم النقد العربى » والصحيح انه حصل على دكتوراه الدولة من السوربون وليس الدبلوم .

ملف كاريكاتير جلال الرفاعي

جلال الرفاعي

- من مواليد عام ١٩٤٦ بقرية كفر عين في فلسطين المحتلة .
- درس الاخراج الصحفى والرسوم المتحركة في بريطانيا .
- عمل خطاطا ورساما للكاريكاتير في صحف الشعب والىستور الاردنية . ومن ثم رساما للكاريكاتير ومراسلا مقنيا لصحيفتى الشعب والراى الاردنيتين بمدينة لندن . ومن بعدها رئيسا للقسم الفنى ورساما للكاريكاتير في صحيفة البيان التى تصدر في دى بالامارات العربية المحتلة .
- له كتابان كاريكاتيريان الاول صدر بعنوان (فى الصيف) عام ١٩٧٤ . والثانى بعنوان (جلال الرفاعي ١٩٨١) . ويعد الآن لاصدار مجموعة كاريكاتيرية ثالثة .
- شارك في عدة معارض فنية في عمان ولندن والامارات العربية المتحدة .







জাফর

مين أقرب الناضلي فلسطيني ... تونس
والأ السودان والي
المن ؟

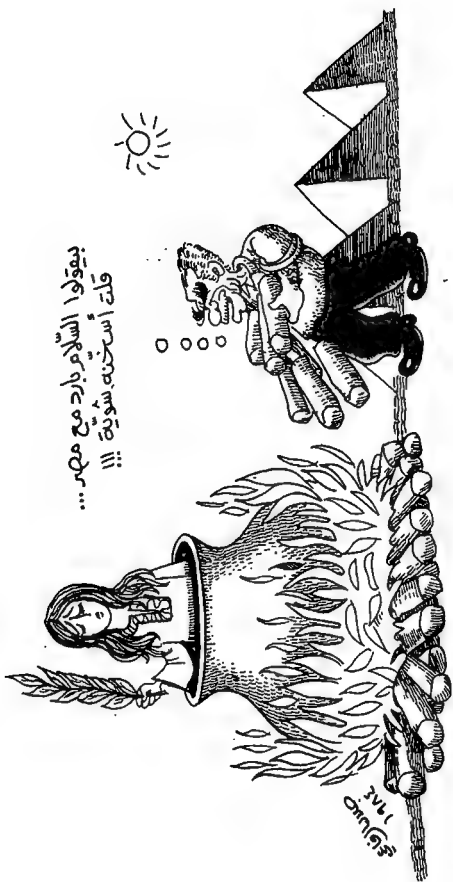


١٩٨٣
١٧٦١



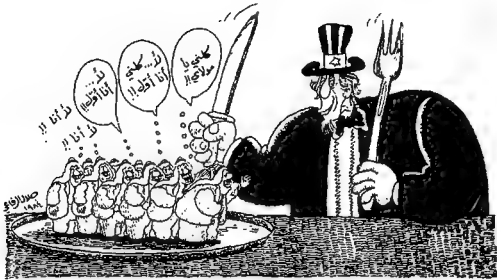
الاقتصاد الفلسفي (١١)

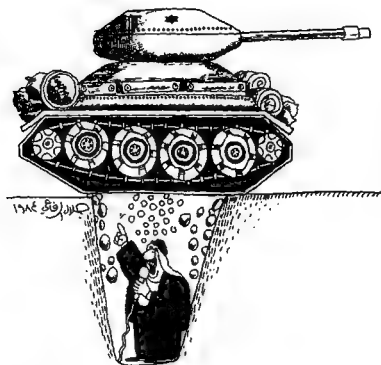
الكتاب الثاني



يَقُولُوا السَّلَامُ بَارِدٌ مَعَ مَعْرِ
قُلْتُ اسْخَنَهُ سُورِيَّةٌ !!!

سُورِيَّةٌ
بَارِدٌ





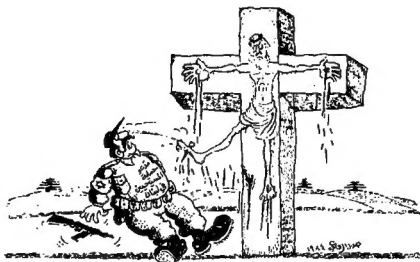


(شولتز... والجيش من السلام) !!









رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافيتسلى
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦

كتاب الإلهام

في إصلاح

ما أفسده

الإنفتاح

د. إبراهيم العيسوي